This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

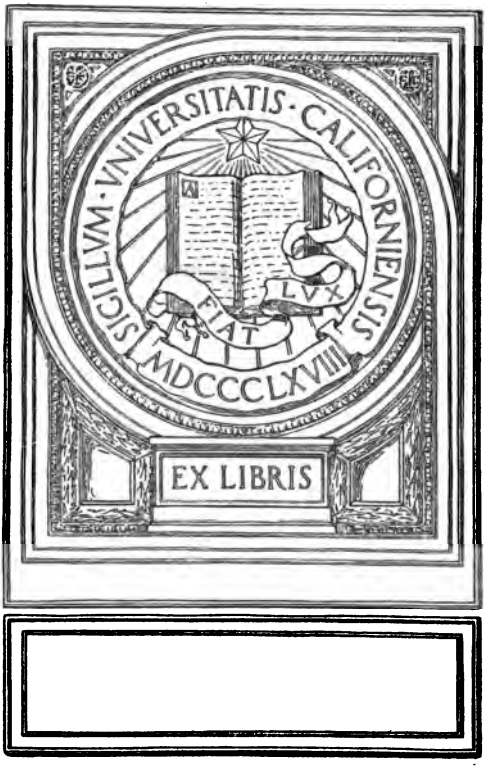
+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

· FROM · THE · LIBRARY · OF ·
· KONRAD · BURDACH ·



Willkür, Ungenauigkeit
und ~~Fälschungen~~ wegen der Herausgabe der Schriften [illegible]
durch Bülow 205 ff., 226 ff., besonders 231 ff

Gegen Zumpe: 113 ff!

Bülow 1892 für 'Tristan' in Bayreuth zu [illegible] erbötig, der aber von Wahnfried abgelehnt wurde S. 160

S. 161 ff. Bülows spätere künstlerische Stellung zu Wagner, [illegible] 193 ff Berlioz, Brahms

Rich. Strauß 189

Musik-ästhetische

Streitfragen.

Streiflichter und Schlagschatten

zu den

Ausgewählten Schriften

von

Hans von Bülow.

*

Ein kritischer Waffengang

von

Friedrich Röthig.

Kommissions-Verlag

von

Friedrich Hofmeister in Leipzig.

1897.

Musik-ästhetische

Streitfragen.

Streiflichter und Schlagschatten

zu den

Ausgewählten Schriften

von

Hans von Bülow.

———— * ————

Ein kritischer Waffengang

von

Friedrich Rösch.

Kommissions-Verlag

von

Friedrich Hofmeister in Leipzig.

1897.

Musik-ästhetische

Streitfragen.

Streiflichter und Schlagschatten

zu den

Ausgewählten Schriften

von

Hans von Bülow.

*

Ein kritischer Waffengang

von

Friedrich Rösch.

UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Kommissions-Verlag

von

Friedrich Hofmeister in Leipzig.

1897.

M 3849
R 6

Übersetzungsrecht vorbehalten.

BURDACH

UNIV. OF CALIFORNIA

I.

Jede kritische Stimme wird bekanntlich, je nachdem sie lobt oder tadelt, vom Publikum nach verschiedenen Maßen geschätzt.

Da in jeder Majorität selbstverständlich auch die — wie skeptische Psychologen behaupten: im Menschen überhaupt vorherrschenden — Untugenden und Laster des Individuums (speziell sein Neid und seine Eitelkeit) in entsprechendem Quantum vertreten sind, so ist das Publikum gewöhnlich ganz von selbst (ohne nähere Anleitung) gerne geneigt, jedes kritische Lob, das allzu überschwenglich oder ohne weitere Angabe von zwingenden Gründen erteilt wird, mit verdächtigen Augen zu prüfen, teilweise zu berichtigen, oder auch gänzlich abzulehnen. Indes ist zu beachten, daß bei der bekannten Denk- und Urteilsträgheit der meisten Menschen eine solche, vom Publikum selbst ausgehende Reaktion manchmal erst sehr spät und nur sehr allmählich sich Bahn bricht. Daraufhin, d. h. auf diese sozusagen betrübend-erfreuliche Statistik der Volkspsychologie, auf diese gewissermaßen wohl reflektorische, aber leider nur zu oft nachhinkende Notwehr der sogenannten „Gottes"- oder besser „Götzen"-Stimme hat denn auch so mancher schwärmerische Kritikus ausgiebig gesündigt. Nur so, wenn man nämlich nicht etwa als Pessimist unlautere Motive zur Erklärung hereinziehen will, lassen sich z. B. die ersten, unsterblich blamabeln kritischen Urteile über einen Goldmark, Leoncavallo, Mascagni und

M109302

andere Größen dieses Schlages verstehen. — Es ist also nur bis zu einem gewissen Grad dem Kritiker erlaubt, sein Lob weniger eingehend zu begründen. Daß er es gar nicht zu motivieren habe, ist jener sehr bequeme Standpunkt, auf dem z. B. der Berichterstatter des Berl. B.-C. zu stehen scheint, der in seiner bekannten „Fix- und Fertigkeit" bereits wenige Tage nach dem Erscheinen des unlängst bei Breitkopf & Härtel herausgekommenen dritten Bandes der Bülow-Schriften einen lobtriefenden Artikel hierüber vom Stapel laufen ließ. Nun: Geschwindigkeit ist keine Hexerei; in einem solchen Falle, wo es sich um die Prüfung und Beurteilung eines umfangreichen, ernsten und schwierigen Werkes handelt, aber auch nicht das mindeste Verdienst.

Dem kritischen Tadel gegenüber verhält sich nun aber das Publikum aus den angeführten psychologischen Erwägungen erheblich weniger skeptisch, d. h. es ist nur zu gerne geneigt, die augenscheinlichsten, von der Dummheit und Böswilligkeit liebevoll protegierten Unwahrheiten kursieren zu lassen, und ein absprechendes Urteil auch da, wo es nicht im geringsten begründet ist, ohne weitere Selbstprüfung ruhig zu acceptieren. Die Musikgeschichte kennt hievon die allertraurigsten Beispiele. Natürlich werden immer Disteln wachsen, so lange es Liebhaber für dieses Gemüse gibt. — Bei solcher Sachlage erwächst meines Erachtens für jede ernsthafte und ehrliche, sachkundige und nicht scheinsüchtige Kritik die heiligste Gewissenspflicht, jedes etwa auszusprechende Tadelsvotum auf das allergenaueste zu erwägen und so eingehend wie möglich zu motivieren. Da ich nun trotz aller, in dem vorliegenden Falle für mich äußerst schwerwiegenden persönlichen Rücksichten auf Grund meiner innersten Überzeugung leider gegen den zur Besprechung gestellten dritten Bülow-Band, d. h. um kein Mißverständnis aufkommen zu lassen, speziell gegen die Art und Weise der Herausgabe dieser „ausgewählten

Schriften" Bülow's energisch protestieren muß, so ergibt sich für mich von selbst, daß ich diesen Protest nicht bloß so obenhin, frank und frei in die Luft hinaussende, sondern auch entsprechend begründe. Da dies aber in dem engbegrenzten Rahmen eines Zeitungsartikels schlechterdings unmöglich ist, so wähle ich hiezu die Form eines freien kritischen Exkurses, der mir zugleich die Gelegenheit gibt, den in Bülow's Schriften so vielfach zwischen den Zeilen herauszulesenden Anregungen folgend, auch verwandte Gebiete mit in die Besprechung hereinzuziehen. Vielleicht darf ich hoffen, daß auf diese Weise meine Arbeit auch ohne ihre Beziehung zu Bülow's Schriften in gewissem Sinne zu selbständiger Bedeutung sich erhebe. —

Wie eine zum Himmel schreiende fortgesetzte Anklage zieht sich durch die ganze Neuausgabe der Bülow-Schriften der von hohem Roß herab mit catonischer Attitüde censierende Refrain der Herausgeberin, Bülow habe offenbar in seinen früheren Jugendschriften noch nicht genügend abgeklärte Anschauungen und noch nicht jenes objektive, reife Urteil besessen, wie in seinen späteren Jahren. Auf diese allzu durchsichtig-tendenziöse Weise soll nämlich Bülow's frühere enthusiastische Parteinahme für Liszt glaubhaft erklärt bezw. entkräftet werden. Das hohe Roß der Herausgeberin ist indes vermutlich kein in Freiheit dressiertes arabisches Vollblutpferd, sondern vielleicht nur eine schwerfällige, hölzerne trojanische Rosinante, in deren Eingeweide mit Dolch und Gift bewaffnete Kriegshelden ihren Unterschlupf fanden. Nun, mag dem sein wie ihm wolle — rühren jene kritischen Bemerkungen zu den Schriften Bülow's nicht von dunkeln Hintermännern, sondern ihrem ganzen Wortlaute, ihrem Sinn und ihrer Tendenz nach alle von der Herausgeberin selbst her, so wird mir gewiß jeder objektive, nicht partei-fanatische Beurteiler derselben zustimmen, wenn

ich behaupte: eine solche, im Munde der Witwe Bülow's doppelt unberechtigte und darum auch doppelt gravierende Kritik an Bülow's Wert erscheint mir entschieden pietätloser, als z. B. jene kleinlichen Nörgeleien, die bedauerlicherweise ein so ernster Künstler wie Felix Weingartner in seiner — abgesehen von der rein sachlich ebenso berechtigten als begründeten Zurechtweisung des Herrn Siegfried Wagner — nicht gerade viel Neues bietenden und insofern ziemlich überflüssigen Dirigenten-Broschüre an Bülow auslassen zu müssen geglaubt hat. Da es bekanntlich unter den Musikern mehr als genug ungebildete Handwerker und direkt unanständige Elemente gibt — Bülow pflegte die Musiker im allgemeinen schlechthin als „Bande" zu bezeichnen — so ist es nach meinem Dafürhalten Pflicht aller gebildeten und ehrlichen Künstler, das Andenken großer Männer, die für ihre Kunst so unendlich segensreich gewirkt haben, in keiner Weise persönlich, und auch rein sachlich jedenfalls nie ohne die allertriftigsten Gründe anzugreifen. Ich halte es z. B. für direkt unanständig, wenn irgend ein Musiker das Andenken eines Franz Liszt verunglimpft und nicht bereitwillig alles, was nur an Liszt Großes und Bedeutungsvolles anzuerkennen ist, auch mit freudigstem Herzen anerkennt, weil es in der ganzen Musikgeschichte nicht einen einzigen Künstler gibt, der so viel für den Stand der Musiker im allgemeinen und für die einzelnen Kollegen im speziellen gethan hat, wie Liszt. Denn ganz abgesehen davon, daß er durch seine überragend machtvolle Persönlichkeit, durch sein hinreißendes künstlerisches Beispiel als Virtuose, als Lehrer und als Dirigent, wie auch durch seine eigene produktive Thätigkeit nach allen Richtungen hin anregend und befruchtend gewirkt hat, so hat er zum mindesten durch sein begeistertes Eintreten für andere — und zwar nicht nur für Richard Wagner, sondern auch für Berlioz,

Raff, Cornelius, für Chopin, Schumann, Robert Franz, Volkmann u. s. w. — durch seine unglaublich weitherzige ideelle und auch, was nie zu vergessen ist, ergiebige materielle Unterstützung unzähliger Schüler und Kollegen eine Selbstlosigkeit und einen Edelmut an den Tag gelegt, wie es in der ganzen Musikgeschichte geradezu unerhört ist. Auch darf man das deutsche Volk doch wohl von Zeit zu Zeit daran erinnern, daß wir das eigentliche Beethoven-Denkmal strenggenommen auch nur einem gewissen Franz Liszt verdanken. Es gehört die ganze Verworfenheit schmutziger Musikantenseelen dazu, an einem solchen Mann zu mäkeln. Freilich sind die taubsten Menschen diejenigen, die nicht hören wollen. — Ebenso halte ich es aber auch für Unrecht, wenn unsere junge Musiker-Generation, die neben Wagner und Liszt vor allem dem Lehrer und Bannerträger Bülow so unendlich viel zu verdanken hat, sein Andenken persönlich angreift. Es gibt heutzutage unter den ernst zu nehmenden, reifen jüngeren Musikern kaum einen einzigen, dem Bülow nicht mindestens auf einem Auge den Star gestochen. Und solange es nicht Dirigenten gibt, die z. B. auch nur eine einzige Symphonie von Beethoven nur annähernd so vollendet wiedergeben können, wie Bülow, so lange ist jede nörgelnde Kritik am Lehrer und Dirigenten Bülow zum mindesten nicht am Platze. Die Bemängelung der litterarischen Thätigkeit Bülow's aber, in dem Sinne, daß wegen seiner unreifen Jugend für „mildernde Umstände" zu plaidieren sei, wird vor jedem unbefangenen Urteil in sich selbst zusammenfallen.

Die von der Herausgeberin der „ausgewählten Schriften" beliebte Wertschätzung des kritischen Schriftstellers Bülow nach zwei Kategorien — „unreife Jugend" und „abgeklärtes Alter" — zwingt mich, meiner gegenwärtigen Besprechung äußerlich der Hauptsache nach die gleiche Einteilung zu Grunde zu legen, weil ich auf

diese Weise am besten hoffen darf, den apagogischen Beweis führen zu können, daß der jugendliche Bülow zwar nicht als ausübender Virtuose, Pädagog und Dirigent, aber in seinem kritischen Urteil auffallend frühreif, ja sogar nicht minder reif und abgeklärt war, wie der spätere Bülow. Durch die entsprechende Gegenüberstellung wird dies allgemein einleuchten. Der eigentliche psychologische Wendepunkt in Bülow's Leben wird durch die Trennung von Richard Wagner, also durch das Jahr 1869 markiert. Hieraus ergibt sich ganz von selbst die Zweiteilung von Bülow's Schriften vor und nach dem Jahr 1869. Da aber wegen zufälliger äußerer Umstände der Schriftsteller Bülow gerade während der Jahre 1866—1870 sich vollständig ausgeschwiegen hat, so schließt die erste Hälfte der litterarischen Thätigkeit Bülow's bereits mit dem Jahr 1865 ab, während die zweite erst mit dem Jahr 1871 beginnt. Demnach werde ich zunächst die „journalistische Jugend" Bülow's von 1850—1865, und dann seine schriftstellerische Thätigkeit von 1871—1892 einer eingehenden Besprechung unterziehen, die Resultate dieser Gegenüberstellung kurz zusammenfassen, und daran anknüpfend die Art der Herausgabe der Schriften kritisieren.

Es wird dabei unvermeidlich sein, gelegentlich auch über das, dieser Besprechung vorliegende Gebiet hinaus nach der einen oder anderen Seite hin ausfallen zu müssen. Gar manche, für die Allgemeinheit verderblichen Zustände lassen sich aber nicht mit eleganten Glacéhandschuhen anfassen. Weiches Leder schützt gegen den heimtückischen Stachel dieser Dinge nicht. Hier ist einzig die gepanzerte Faust am Platze. Ich wiederhole indes, daß ich in keinem Falle, selbst wenn ich im Ausdruck scharf und heftig werden sollte, die Beleidigung irgend welcher Personen, sondern stets nur die Verteidigung einer von mir nach innerster Überzeugung für recht befundenen Sache im Auge habe.

II.

Die bedeutungsvollsten, hervorragendsten schriftstellerischen Arbeiten Bülow's aus seiner „journalistischen Jugend" (1850—1865) sind folgende:

Über Richard Wagner's Faust-Ouverture. (S. 144—172).
Hector Berlioz. Benvenuto Cellini. (S. 51—67).
Franz Liszt. Die heilige Elisabeth. (S. 298—304).
Joachim Raff. Frühlingsboten Op. 55. (S. 101—106).
C. V. Alkan. Douze Etudes. Op. 35. (S. 180—185).
Ausgrabungen eines Klavierlehrers. (S. 279—285).
Kammer- und Hausmusik. (S. 43—48).
Epigonen und Progonen. (S. 242—245).
Wörter und Begriffe. (S. 294—298).
Das Litteratentum „mit Gewalt" in der Musik. (S. 185—193).
Die Opposition in Süddeutschland. (S. 79—100).
Das musikalische Leipzig in seinem Verhalten zu Richard Wagner. (S. 18—34).

Ihrem Inhalt, wie auch ihrer Form nach repräsentieren diese Artikel das Wertvollste, was wir dem Schriftsteller Bülow überhaupt zu verdanken haben. Wie die Herausgeberin (S. 18) mit Recht betont, sind gerade diese Aufsätze „grundlegend für Bülow's Bedeutung in der Musikgeschichte". Aus Bülow's späteren Jahren stehen diesen Arbeiten inhaltlich nur die Aphorismen und der Nekrolog für Karl Tausig annähernd ebenbürtig zur Seite. Was aber die Form, den Stil, die

litterarische Sprache Bülow's anlangt, so ist sie in seinen Jugendarbeiten von lebhaftem Enthusiasmus durchdrungen, geistreich, originell, und doch immer ernst und sachlich — in wohlthuendem Gegensatz zu seinen späteren, vorwiegend im Tone leichter Plaudereien gehaltenen Artikeln, in denen wir es als wesentlich störend empfinden müssen, daß der Autor, selten streng bei einem Gegenstand verweilend, oft unvermittelt von einem Thema zum andern überspringt, und durch alle möglichen und unmöglichen Wortwitze seinen Ausführungen selbst alle ernste Beweiskraft benimmt. Aus eigener Erfahrung kann ich bestätigen, wie ich es leider nur allzu oft schmerzlich empfinden mußte, daß Bülow auch im mündlichen Verkehr in seinen späteren Jahren nur ungern ernst-andauernd ein einzelnes Thema, besonders historischer oder theoretischer Natur, festhielt. Allerdings werden mir aber auch die seltenen Fälle, in denen es mir glückte, eine für weit ausholende, sachliche Debatten besonders günstige Stimmung Bülow's zu erhaschen, zeitlebens unvergeßlich bleiben. Die von solchen wenigen Stunden auf mich übergehende Anregung ersetzte mir so manche Qual dickleibiger Bücher und jahrelangen, auf das eigene Selbst nur angewiesenen Umhersuchens und Irrens. Andererseits erzählte mir einmal der unlängst leider auch heimgegangene, lange nicht nach Gebühr erkannte und gewürdigte alte Schul- und Jugendfreund Bülow's, Alexander Ritter, dem ich so unendlich viele, wertvolle Aufschlüsse über die Kampfjahre der neudeutschen Bewegung und so manche unvergleichlich herrliche künstlerische Anregung verdanke: Bülow sei, gerade im Gegensatz zu seinen späteren Jahren, in seiner Jugend ein äußerst lebhafter Disputator gewesen, der es trotz aller Hartnäckigkeit, also ohne das Gespräch nur immer im selben Kreis herumzudrehen, in der geistreichsten Weise verstanden habe, einen und denselben Stoff andauernd in der angeregtesten

Debatte zu erhalten. Demnach wäre an der späteren Schriftstellerei Bülow's im Vergleich zu seinen Jugendarbeiten eine formelle stilistische Degeneration zu konstatieren, die aber jedermann sofort begreifen wird, wenn er bedenkt, in welcher bedeutenden, geistig ernstanregenden Umgebung Bülow die ersten 40 Jahre seines Lebens zugebracht, und was für eine Heerde von Musikanten, Dilettanten und seichten Witzlingen in den letzten 15 Jahren Bülow's Generalstab gebildet hat. Tout comprendre c'est tout pardonner. Auch ist es psychologisch natürlich, daß alle Fähigkeiten, welche frühreif in einem Menschen auftreten, eine viel kürzere biologische Entwicklung durchlaufen, als bei der normalen Mittelmäßigkeit, dagegen aber auch in der Regel viel früher stille stehen, und darum notwendig auch meistens viel früher abgestorben erscheinen. Da übrigens den Hauptcharakterzug in Bülow's Schriften das kritische Element ausmacht, so ist es im Grunde nicht ausschlaggebend, ob Bülow's kritisches Urteil in späteren Jahren eine Weiterentwicklung zu noch größerer formeller Reife darstellt oder nicht. Denn der Wert einer Kritik ist vernünftigerweise nicht nach dem Alter ihres Urhebers oder nur nach formellen Gesichtspunkten abzuschätzen, sondern in erster Linie nach ihren materiellen, inneren Gründen. Vorwiegend daraufhin werden wir also Bülow's Schriften zu prüfen haben.

Daß wir uns die ganz unglaubliche Frühreife des Kritikers Bülow, wie sie aus jeder Seite seiner Schriften glänzend hervorleuchtet, im wesentlichen wohl durch die Annahme einer abnormen Naturbegabung zu erklären haben, dürfte unzweifelhaft sein. Aber sicher hat auch die seit frühester Jugend von Bülow betriebene Selbstzucht durch unausgesetzte, vielseitige, und doch immer gründliche geistige Arbeit diese Naturanlage in der günstigsten Weise gefördert. Bülow war ein Geistes-Arbeiter allerersten Ranges. Diese Kardinaltugend war

aber bereits in seinen Jugendjahren an ihm zu erkennen und zu schätzen, wie jenes herrliche, auf S. 313 der Schriften erwähnte Gedenkblatt Richard Wagner's erkennen läßt: „Das Wissen ist es, welches die heilige Flamme für die Kunst in deren Jünger zu nähren und zu läutern bestimmt ist." Als Bülow im Jahre 1891, also 3 Jahre vor seinem Tode, mir dieses Blatt gelegentlich einmal zu lesen gab, fügte er bei: „Jeder echte Künstler sollte dieses geistvolle, väterliche Wort zum Wahlspruch seines ganzen Wirkens erheben." Und Bülow war ein solcher „echter Künstler". Als Virtuose, Pädagog und Dirigent hat er dieses Künstlertum unabläßig als wahrer Priester seiner Kunst bethätigt. Aber auch als Kritiker hat er in seinem künstlerischen Urteil, soweit er es s. Zt. selbst der Öffentlichkeit übergeben hat, ein wertvolles Testament der Nachwelt hinterlassen. Zeigen wir uns würdig dieser Erbschaft, indem wir den wahrhaften Künstlergeist, der aus allen Schriften Bülow's spricht, freudig anerkennen und in Ehren halten.

Bei näherer Betrachtung des Inhaltes dieser Schriften drängt sich uns vor allem Bülow's Stellungnahme der Kritik gegenüber auf. Es wird ja wohl allenthalben bekannt sein, daß Bülow mit unserem landläufigen Recensententum zeit seines Lebens auf sehr gespanntem Fuß gestanden hat. Doch dürfte es sich zur höheren Erbauung unserer Zeitgenossen — wenn auch nicht aus Opportunitätspolitik — empfehlen, einiges aus diesen Akten in extenso zu reproduzieren.

Im Jahre 1857, also mit 27 Jahren, schrieb Bülow in einem vorzüglichen Artikel: „Das Litteratentum ‚mit Gewalt' in der Musik" über die Arroganz und „selbstherrliche Suprematie der Kritik" (S. 187) u. a. folgendes: „Ihr Wahlspruch ist: die Kritik ist die einzige wahre Produktion der Gegenwart. Folglich: Negation alles neu Entstehenden, aller im Werden begriffenen neuen Kompositionen; Negation

alles deſſen, was ſich nicht als fait accompli ausweiſen kann, was noch nicht der Geſchichte der Vergangenheit angehört." Nicht wahr, das klingt doch faſt ſo, als ob es auch heute noch vollkommen zutreffend ſei? Man ſollte nicht glauben, daß dieſe Kritik der Kritik gar ſchon das Schwabenalter erreicht habe! Gleich darauf umſchreibt Bülow den Tenor ſeines Satzes in launiger Weiſe alſo: „Das Hegel'ſche ‚Alles was iſt, iſt vernünftig' wird dahin modifiziert, daß für vernünftig nur das erklärt wird, was geweſen iſt. ‚Womöglich ein wenig Moderfraß' — iſt die Legitimationskarte dieſes Vernünftigen." Eine weitere Paraphraſe (S. 191) lautet, daß in den Augen ſolcher Kritik ein „jeder Künſtler, der neue Bahnen ſchafft, ein Angeklagter eo ipso" ſei. In unermüdlichem Feuereifer komponiert Bülow immer neue Variationen ſeines Themas, um dieſes dem Gehör und Gedächtnis ſeiner Zeitgenoſſen eindringlich einzuprägen. So heißt es S. 103: „Einer ausgeſprochenen Individualität gegenüber kommen die muſikaliſchen Handwerks-Recenſenten ſtets in die Verlegenheit, ihre Ohren übermäßig ſpitzen zu müſſen; und da das Einigen unbequem, Anderen überhaupt unmöglich, ſo zerſchneiden ſie den gordiſchen Knoten, indem ſie die Bedeutung dieſer Individualität entweder ganz oder teilweiſe ignorieren, oder auch in das Prokruſtesbette ihrer mesquinen und anroutinierten Kunſtanſchauungen einzuzwängen ſuchen, falls ſie deren überhaupt kennen." Ja freilich, mittelmäßige Talente kommen beim Publikum und bei der Kritik der Zeitgenoſſen immer beſſer weg, als ein hervorragendes Talent oder gar ein Genie! Tröſten wir uns mit der verwegenen Illuſion, daß überall — außer eben im Schwabenlande — die Kritik ſeit den letzten 40 Jahren den Refrain all ihrer Melodieen längſt auf einen andern Grundton abgeſtimmt habe. Denn ohne eine ſolche Illuſion könnte man nicht einmal mehr an die Darwin-

sche Entwicklungstheorie glauben. — Als positive Ergänzung zu obigen Aussprüchen Bülow's wäre hier einzuschalten, daß (S. 44) in dem gleichfalls vortrefflichen Aufsatz „Kammer- und Hausmusik" aus dem Jahre 1852 (!) Bülow mit 22 (!) Jahren sich „als abgesagten Feind der abstrakten, fertigen, historischen, toten Kritik erklärt". Er will „eine lebendige, sich stets in ihrem Gegenstand verjüngende, sich durch denselben neu bereichernde, aus den Kunstwerken der Gegenwart — in welcher die lebensfähige, verwesungsunfähige Vergangenheit eo ipso ja auch mit enthalten sein muß — ihre Theoreme erst abstrahierende Kritik". Natürlich setzt eine solche Art des Kritisierens auch das entsprechende Quantum abstrahierenden Verstandes und eine jugendliche Spannkraft voraus, was man aber in den unheiligen Hallen der kritischen Muse, wo man die Rache sehr wohl kennt, nicht überall anzutreffen pflegt, so daß es auch heute noch gar nicht übertrieben erscheint, wenn Bülow (S. 20) in einem weiteren, gar schon aus dem Jahre 1851 (!!) stammenden ausgezeichneten Artikel: „Das musikalische Leipzig in seinem Verhalten zu Richard Wagner" sehr zutreffend von einer „bei vollkommener Unkenntnis des Schmähobjektes doppelt anmaßlichen Negerhaftigkeit des Urteils" spricht. Von einer dem schwarzen Erdteil und einer noch schwärzeren Seele entstammenden Kritik wird man auch begreifen, daß sie (S. 26) „alles im trüben Lichte der Tendenzbrille" und „von der Insektenperspektive des politischen Parteistandpunktes" anzusehen gewöhnt ist. Gerechtermaßen spricht Bülow bei dieser Gelegenheit (S. 19) im Vorbeigehen auch von der „plumplärmenden Lobposaune solcher Freunde, betreffs welcher man sich der Hut Gottes anzuempfehlen pflegt". — Ein besonders liebliches und ehrenvolles Kapitel in der Geschichte der Kritik bildet aber ihr, häufig mit größtem Erfolge angewandtes System des

Ignorierens und Totschweigens, von dem die scharfsichtige und spitzige Feder des jugendlichen Bülow (S. 257) sagt: „Unter allen Lynchjustizen — bei denen bekanntlich mehr von Lynch, als von Justiz die Rede — ist die des Ignorierens resp. Totschweigens von Kunsterzeugnissen die empörendste dem Resultate nach, wie die bequemste und scheinbar unagressivste für die ‚unverantwortliche' Ausüberschaft." — Eine gleichfalls „scheinbar unagressive", aber dennoch sehr gefährliche, weil unser Publikum nur unnötig verdummende, hauptsächlich von Dilettanten ausgeübte Kritik geißelt Bülow im Jahre 1850 als 20jähriger Jüngling (!) mit folgenden trefflichen Worten (S. 4): „Jene Kritik, welche die Bestimmung zu haben scheint, dem Halbgebildeten und Oberflächlichen ohne sein weiteres Zuthun ein lauwarmes Raisonnements-Urteil in den Mund zu geben, ist ein sehr leeres, unnützes Ding. Meinung und Urteil bilde sich ein Jeder nach seiner Individualität selbständig! Die wahre Kritik hat nur die Aufgabe, hier und dort Winke zum Verständnis zu erteilen und auf Hervorstechendes, Bedeutendes aufmerksam zu machen." In diesem Sinne kämpft Bülow selbst bereits als 24jähriger Kritiker in seinem auch sonst durchweg bedeutenden Artikel über Joachim Raff (S. 102) „für die Wiedereinsetzung jener allzulang verleugneten und darum revolutionär gewordenen Wahrheit", welche in einem Satze so zu formulieren ist: „Der Künstler selbst ist der Gesetzgeber und Richter; nicht das Publikum, nicht die Kritik." Der geistvolle Russe Seroff umschrieb einmal später, d. h. nach Bülow, diesen Gedanken in folgender Weise: „Das Kriterium des musikalischen Gesetzes liegt nicht in den Ohren des Konsumenten, es liegt in der Kunstidee des Produzenten." Und weiter: „Wenn eine Theorie mit der Praxis eines Weltgenies nicht übereinstimmt, so wird sie nie be-

ſtehen; denn die Kunſt lebt ihr Leben nicht in theoretiſchen Büchern, ſondern im Kunſtwerk." Wie übrigens Bülow ſelbſt ſeinen „revolutionären" Satz verſtanden wiſſen will, geht daraus hervor, daß er an fraglicher Stelle kurz zuvor mit präciſer Schärfe auseinanderſetzt: „Die Frage nach dem Wollen, nicht nach dem Sollen des Künſtlers liegt bei Beſprechung von ſeinen Erzeugniſſen einer ehrenhaften künſtleriſchen Kritik zur Beantwortung vor." Bei gleicher Gelegenheit (S. 104) ſchreibt er die herrlichen Worte: „Es liegt eine ſo große, und wir möchten hinzufügen: gewiſſermaßen rohe Engherzigkeit darin, eine künſtleriſche Erſcheinung nur in ihrer vollkommenſten Phaſe, nicht in ihrer Totalität begreifen zu wollen, ſich nur für ihr Gewordenſein zu intereſſieren und ihrem Werden gegenüber indifferent zu ſein . . . Der Schlüſſel zu dem Verſtändnis einer künſtleriſchen Erſcheinung liegt in der Erkenntnis aller Hauptmomente ihres Werdeprozeſſes." Ich weiß nicht, ob es ſehr viele 70—90jährige Jubelgreiſe gibt, die ein reiferes und abgeklärteres Urteil beſitzen, als dieſer Jüngling Bülow mit — 24 Jahren!! Auch die, zwei Jahre früher auf S. 47 und 48 von Bülow gebrachten Ausführungen über die „Terminologie" ſeiner eigenen Kritik und über jenen kunſtenthuſiaſtiſchen Dilettantismus, der ohne Wahl und ohne jede künſtleriſche Beſonnenheit „an das Mittelmäßige oder an ein untergeordnetes Genre" die gleichen ſuperlativen Worte der Begeiſterung und Billigung verſchwendet, wie „zur Bezeichnung des Erhabenen und Vollendeten in der Kunſt" — das alles hätte dem 62jährigen Bülow anno 1892 nicht minder zur Ehre gereicht, wie dem 22jährigen im Jahre 1852. Es iſt hier alles ſo abgeklärt, ſo reif, ſo vorzüglich, ſo unanfechtbar meiſterhaft, ſo in Stein und Erz gemeißelt, daß daran allein ſchon alle Phantaſieen von der angeblichen

Unreife des jugendlichen Bülow in nichts zerschellen müssen. Wem dieser Bülow vor dem Jahre 1869 nicht genehm erscheint, der muß sich eben damit trösten, daß auch für ihn jene von Bülow gerade an dieser Stelle gebrauchten Worte geschrieben sind: „Stößt sich irgend ein Philister dennoch daran, so bedauern wir sehr, keine menschenfreundlichere Antwort darauf in Bereitschaft zu haben, als ein berühmtes Mitglied der preußischen Nationalversammlung: Nun, da stoße man sich daran!" Und wenn der Lateinerspruch:

„solamen miseris, socios habuisse malorum"

wirklich auf zuverlässiger psychologischer Beobachtung basiert, so mag man solche Philister an ihre Leidensgefährten vom 14. Januar 1859 erinnern, die sich in der Wolfsschlucht ihres Herzens auch einmal an Bülow's Parteinahme für gewisse „Ideale" gründlich gestoßen haben. Für die Geschichte von Bülow's Verhältnis zur Tageskritik ist fragliches Datum ein grellrot angestrichener Tag. Bülow selbst berichtet uns hierüber in seinem, dem Freunde Eduard Fischel gewidmeten Nachruf (S. 271 u. fg.), der in einem überaus warmen Ton geschrieben und an sich schon wegen der vielen biographischen Mitteilungen interessant ist; für den Musiker aber noch ganz besonders als wichtiger Beitrag zur Geschichte der neudeutschen Bewegung durch seinen Hinweis auf Fischel's Broschüre: „Wagner's Lohengrin und die Kritik der Tagespresse" — und speziell auch durch die authentische Erwähnung jenes großen Skandales, der damals anläßlich der ersten, von Bülow geleiteten Berliner Aufführung der symphonischen Dichtung „Die Ideale" von Liszt in den Räumen der Singakademie sich ereignete. „Die Ideale" wurden bekanntlich an jenem 14. Januar 1859 — um das Berliner Publikum nicht zu verläumden, ist ausdrücklich zu konstatieren: nur von einigen wenigen Tollköpfen — veritabel ausgezischt. Diesen Zischern — NB.! In-

habern von Freikarten — rief Bülow, wie er (nicht ganz fünf Jahre später) reumütig eingesteht, in „selbstvergessender Aufwallung" vom Dirigentenpult aus zu: „Ich bitte die Herren Zischer, den Saal zu verlassen. Es ist in diesen Räumen nicht üblich, zu zischen." Daraufhin soll nach der einen Version, ohne daß sich jemand entfernte, sofort wieder Ruhe eingetreten sein, während nach einer andern Lesart aus dem Publikum heraus (angeblich von Adolf Glasbrenner) dem Dirigenten erwidert wurde: „Wir lassen uns wohl mit Lis(z)t, aber nicht mit Gewalt aus dem Saal entfernen". Daß Bülow übrigens trotz seiner Reue aus dem Jahr 1863 doch auch in seinen spätesten — „abgeklärtesten" Jahren noch manch ähnliche Carambolage mit Publikum und Kritik herbeiführte oder wenigstens nicht vermied, hat er nach jener „Ideal"-Aufführung über 30 Jahre (!) später durch seine Bismarck-Rede vom 28. März 1892 bewiesen, nach der er das ohnedies schon genügend verblüffte Publikum noch vollends dadurch überraschte, daß er ostentativ sich den Konzertstaub von den Füßen schüttelte. Also auch in dieser Art von Extravaganzen hat der spätere Bülow dem jugendlichen nichts nachgegeben. Gerechterweise muß man aber — abgesehen von dem überwallenden Temperament Bülow's, dem wir eben doch auch sein geniales Künstlertum verdanken! — auch den Umstand in Rechnung setzen, daß jemand, der 40 Jahre lang alleinstehend, unaufhörlich mit aller Energie und Zähigkeit gegen die unglaublichsten Vorurteile eines lethargischen Publikums und die jammervolle Mißwirtschaft einer ungebildeten, ihrer Aufgabe nicht entfernt gewachsenen Kritik zu Felde zog, doch wohl nicht nur nach dem Maße eines friedlich seinen Kohl pflanzenden Staatsbürgers beurteilt werden darf. Wie unendlich viel Geist und Arbeitskraft ist hier von einem einzigen Einser gegen Tausende von Nullen aufgebraucht, verzehrt, ver-

geudet worden! Haben wir jetzt nach vollen 40 Jahren vielleicht wesentlich bessere Zustände in unserer Kritik? Gibt es überhaupt bei uns eine Kunstkritik nach Bülow's großen, freien, künstlerischen Gesichtspunkten? Nein und abermals nein! Die sehr vereinzelten Ausnahmen bestätigen ja nur diese negative Regel. Es ist auch ganz unmöglich, daß wir alsbald eine solche „Kunstkritik" bekommen. Denn eine abstrahierende — nicht abstrakte — Kritik in Bülow's Stil setzt unumgänglich Individualitäten voraus, also ganze, freie, insbesondere von jeglicher Geschäftsrücksicht unabhängige Menschen, und zwar Intelligenzen. Wo sollen die aber herkommen in unserer Zeit, in der überwiegend nur Kanonen- und Parlaments-Futter vegetiert?

III.

Nicht minder, wie in seiner Kritik der Kritik, zeigt Bülow — gleichfalls schon in jugendlichstem Alter — auch andern allgemeinen Kunstzuständen gegenüber, so in seiner Auffassung von den moralischen Pflichten der Kunstinstitute oder vom Künstler- und Virtuosentum u. s. w. jenen unermüdlichen, feuereifrigen Idealismus, der die ganze Mitwelt mit sich fortreißen und auf ein höheres Niveau fördern möchte. Wie sehr, leider nur allzusehr auch heute noch die ganze Polemik Bülow's in dieser Richtung aktuell erscheint, mag man aus nachstehenden Citaten ersehen.

Im Jahre 1850 bereits jammert Bülow (S. 5) über die „hohen Preise, ohne welche man sich nun einmal den Genuß der unsterblichen Meisterwerke deutschen Geistes nicht verschaffen kann. Und doch hat jeder Einzelne ein Recht darauf. . . Die Werke der deutschen Kunstheroen sind für die Nation geschrieben, nicht für eine einzelne Kaste, der etwa ihre finanziellen Mittel

erlauben, sich den Genuß derselben zu erkaufen". Von solchen idealen Gesichtspunkten scheinen aber z. B. unsere großen Konzertinstitute und unsere Hof- und Nationaltheater keine blasse Ahnung zu haben; heute weniger denn je. Sie betrachten ihr prätentiöses Dasein offenbar nicht unter dem Gesichtspunkte eines Volkspädagogiums, sondern eher von dem Parteistandpunkte einer „Agrarpolitik" aus, in der die „milchende Kuh" das Hauptschlagwort bildet. Auf diese Weise muß natürlich, wie Bülow — verwandten Ausführungen Richard Wagner's entsprechend — trefflich bemerkt, die Kunst zum „Luxusartikel" herabsinken. „Die Kunst ist ein Zweig der Industrie geworden, scheinbar einen edleren Zweck als die übrigen Zweige derselben verfolgend, im Grunde jedoch eine ebenso unedle Geldspekulation." Man sehe nur einige unserer fettgemästeten Konzert- und Theateragenten und Direktoren an! Solche Bassermann'sche Gestalten gehören nicht in den Tempel der Kunst, sondern einzig nach Monte Carlo. Durch ihre unverantwortliche Agrar- und Börsenpolitik sind wir glücklich nun so weit gekommen, daß gerade der bessere und edlere Teil unseres Volkes von den großen Kunstinstituten einfach ausgeschlossen ist, nämlich derjenige „Teil der Nation, welcher — als der von der traurigen Versunkenheit unserer politischen und sozialen Zustände am meisten freigebliebene — jene Naivität und Ursprünglichkeit bewahrt hat, die allein fähig macht, das wahrhaft Große, Ewige in der Kunst, d. h. eben das Ursprüngliche zu erkennen und zu würdigen". Die nächste Schlußfolgerung ist dann natürlich: „Daher haben wir kein Publikum." Und Bülow hat unumstößlich Recht, wenn er hier beifügt: „Ohne Publikum keine Künstler und auch keine Kunst." Denn was die, von unseren Theater- oder Cirkus-Direktoren in ihrer Kunst-Markthallen-Politik einzig berücksichtigten Luxus-Stammgäste betrifft, die sich vorwiegend entweder

aus einem sportliebenden, oberflächlich-dilettantischen Aristokratismus oder einem, wie wildes Fleisch in unserem Volke wuchernden, brutal-frivolen Plutokratismus rekrutieren, so ist der sogenannte Kunstgeschmack dieser edlen Seelen längst überaus zutreffend von Bülow (S. 8) dadurch charakterisiert, daß ihnen, wie er sagt, ein eitles, albernes Virtuosentum stets höher stehen wird, als jede wahre Kunst. Und wenn Bülow im Widerspruch zu dieser von ihm selbst vorgetragenen Erkenntnis in einem vorübergehenden Anfall von Schwäche (S. 43) meint, dieser „Skandal" werde wohl auch vorübergehen, „wie sich so manche modische Narrheit schon ausgelebt hat", oder wenn er gar (S. 136) glaubt: „Die Zeit, in welcher das Virtuosentum sich genügen lassen konnte, auf eigenen thönernen Füßen zu stehen, liege glücklicherweise hinter uns" — so war zur bitteren Strafe für solch optimistischen Leichtsinn gerade er derjenige, dessen ernste Kunstbestrebungen bis an sein Lebensende immer wieder durch die „auf klingenden Beifall spekulierenden Prestidigitateurs" durchkreuzt worden sind. Noch heutigen Tages kann man es erleben, daß z. B. schwedische, dänische, ungarische, amerikanische und weiß Gott was für „Nachtigallen" — sekundiert von dem börsenbeglückten Wolfsgeheul ihres, als Kunst-Mäcenas sich gerierenden Impresario — mit dem sinnlosesten sinnlichen italienischen und nicht-italienischen Ohrenkitzel das Programm ernster Symphonie-Konzerte verunzieren! Derlei gehört in einen Cirkus oder auf eine Variété-Bühne, aber nicht in einen vornehmen Konzertsaal, in dem die Büsten eines Bach und Beethoven aufgestellt sind. Denn die Gesangskunst ist nicht „Selbstzweck", wie Bülow (S. 38) trefflich ausführt, sondern nur „Mittel zu einem höheren Zweck". Dieses „Kehlen-Virtuosentum", dieser „Anachronismus bloßer Vokalisationsleistungen mit obligater Soubrettenkoketterie" ist aber weiter nichts als autoteleologischer Luxus. Möge jedermann, dem

dieſe hochwichtige künſtleriſche Frage am Herzen liegt, die in ihrer Art unübertrefflichen Ausführungen Bülow's in ſeinem, anno 1864 geſchriebenen hervorragenden Artikel „Wörter und Begriffe" (S. 294 u. fg.) ſorgfältigſter Erwägung unterziehen. Bülow ſpricht hier von jenen „Nicht-Künſtlern, die das Wort ‚Virtuos' uſurpiert haben, weil ſie ſich begreiflicher Weiſe nicht gern dazu verſtehen mochten, unter ihrem wahren Namen: muſikaliſche Jongleure, inſtrumentale Kunſtreiter, akuſtiſche Hanswurſte u. ſ. w. aufzutreten". Durch ſolche Uſurpation wurde natürlich das auszeichnende Wort „Virtuos" nur degradiert. Wie wahr iſt jener ſcharf geprägte Satz Bülow's von den Fertigkeiten in gewiſſen „Spezialitäten", worin unſere meiſten Virtuoſen „techniſch auf- und künſtleriſch untergehen"! — Aber nicht nur den ganzen Verwaltungsapparat und die reproduktiven Kräfte der Kunſt, ſondern auch die produktiven Künſtler ruft Bülow vor ſein Forum, um aufzudecken, wie auch ſie mitſchuldig ſeien an der Decadence des Kunſtgeſchmackes. Vorzüglich iſt Bülow's Nachweis (S. 61), wie „ſeit Roſſini die Diktatur im Reiche der Tonkunſt vom Künſtler niedergelegt und dem Publikum übertragen worden" iſt. Der ganze Verfall zeigt ſich erſchreckend darin, daß „anſtatt des produzierenden, nun freilich zum Handwerker degradierten Künſtlers" zum ausſchließlich tonangebenden „Geſetzgeber" der „nicht einmal mehr urſprünglich naiv Genießende", ſondern „krittelnd genußunfähige Genießende", d. h. der eingebildete Dilettant geworden iſt. Wie viele dieſer Sorte, ſowie ſie nur einigermaßen miſerabel krähen oder klimpern können, nehmen ſich heutzutage ein maßgebendes Urteil in muſikaliſchen Fragen heraus, obwohl ſie natürlich durchaus nicht jene intenſive äſthetiſche und theoretiſche Kenntnis und jenes fachmänniſche Können haben, das unerläßlich iſt für einen, der über Kunſt und Künſtler ein ernſtes Wort mitreden will! Wozu hat denn ein Künſtler Jahre und

Jahrzehnte lang das eindringlichſte Fachſtudium nötig, wenn irgend ein Ellenkrämer oder Büreaumenſch ungeſtraft glauben darf, neben ſeinen ſonſtigen Berufsgeſchäften mit ſpielender Leichtigkeit auch jenes Maß fachmänniſcher Ausbildung ſich aneignen zu können, das allein die Berechtigung gibt, ernſte und wichtige Kunſtfragen entſcheiden zu dürfen? Daß wir aber in unſerer Kunſt-Öffentlichkeit ſoweit heruntergekommen ſind, dafür iſt, wie Bülow mit Recht ſagt, der Künſtler ſelbſt verantwortlich zu machen. An der Depoſeſſion des produzierenden Künſtlers iſt einzig und allein er ſelbſt ſchuld. Denn ohne jeden inneren Grund, alſo lediglich aus den verwerflichſten äußerlichen Rückſichten hat er ſelbſt dem oberflächlichen Geſchmack und der wetterwendiſchen Laune des Publikums ſich unterworfen. Was ein Joh. Seb. Bach, ein Haydn, Mozart oder Beethoven nie in ihrem ganzen Künſtlerleben gethan, das haben unſere Opernhelden Roſſini, Meyerbeer und andere Baſtarde gewiſſenlos lächelnd fertig gebracht. Jetzt ſoll der Künſtler womöglich nur mehr dazu da ſein, dem blaſierten Börſenjobber als trottelhafter Spaßmacher die Langeweile zu vertreiben, damit nur ja dieſer „arme Mann" ſein bischen Hirn nicht anzuſtrengen braucht. Man wende nicht ein, daß Richard Wagner alle dieſe traurigen Zuſtände erledigt, d. h. als „mitleidvoll — Wiſſender" durch ſein Erlöſungswerk den Künſtler wieder zum Menſchen gemacht, ihn wieder über den Dilettanten erhoben habe. Was beweiſt der eine Richard Wagner, wenn Neßler, Goldmark, Leoncavallo, Mascagni e tutti quanti unter dem Beifallsgejohle der „Erlöſten" mit geſchäftigen Krallen alles wieder niederreißen, was dieſer Eine mühſam aufgerichtet? Hier wird auch nie das Genie eines einzigen Mannes allein, und wäre es noch olympiſcher und vulkaniſcher wie das eines Richard Wagner, dauernd Rettung bringen können. Hier müßte vor allem unſere ganze

„Rotte von Musikanten", die sich — wenige Ausnahmen abgerechnet — einerseits als ungebildetes Proletariat und andrerseits als „Juden- und Strebertum" in der Musik charakterisieren läßt, erst wieder von jener, unsere großen Meister so auszeichnenden Selbstachtung und Selbstkritik durchdrungen sein, von der Bülow in beherzigenswerter Weise S. 258 spricht. Ein solcher Erfolg wäre aber nur dann zu erhoffen, wenn die ideale, intelligente und anständige Kritik über jeden Künstler, der schamlos seine Kunst und seine Person wegwirft, ohne Schonung ihr Verdammungsurteil aussprechen würde. Dann müßte aber auch das Publikum sich ermannen und all den schauderhaften Opern- und Balletkram, den gewissenlose Direktoren ihm oktroyieren, entrüstet von sich abschütteln. Daß aber je einmal unser Publikum zu solcher Mannesthat gelangen könnte, wäre im günstigsten Falle nur möglich durch entsprechende Missionsthätigkeit unserer Dirigenten und Musiklehrer. Denn, wie Bülow S. 256 richtig bemerkt, sind gerade diese „die natürlichen Vermittler zwischen Künstler und Publikum. So lange sie ihre Pflichten nicht erfüllen, indem sie ihren Beruf durch eine plan- und sinnvolle Geschmackserziehung ihrer Schüler zu adeln suchen, sind alle Klagen und Vorwürfe gegen die Herren Verleger — als ‚Geschmacksverderber' — ungeziemend und als unbegründet abzuweisen." Jedermann wird nun aber wohl begreifen, daß, um all das zu erreichen, erst ein Hochgebirge von Thorheiten und Irrtümern abgetragen werden müßte. Und selbst dann wäre der Weg für eine vernünftige, würdige Weiterentwicklung der Kunst noch lange nicht geebnet. Denn ist auch das Schlechte entfernt, so ist damit keineswegs gesagt, daß nun auch das Gute von selbst kommen werde. Scharfsinnig bemerkt Bülow in seinen überaus wertvollen „Ausgrabungen eines Klavierlehrers" (S. 279) mit Recht: „Mühevoller zu bekämpfen als der

Irrtum ist seine Schwester, die sogenannte Halbwahrheit. Es ist schwer, den richtigen Weg zu treffen, wo man diesem Zwitterding mit Erfolg zu Leibe gehen kann. Nichts schlägt so leicht und so fest Wurzel, als eine Halbwahrheit ... Eine solche ist in dem trivialen Satz enthalten, das Gute, Schöne, Wahre breche sich früher oder später selbst Bahn; es vergehe beachtungslos nur, was beachtungslos zu vergehen würdig sei." Wie Bülow zutreffend ausführt, ist das Wahre an dieser, auf stumpfsinnigstem Quietismus und Indifferentismus aufgebauten Halbwahrheit, daß der Satz insofern seine Giltigkeit behaupten kann, solange es sich um „das im Superlativ Gute, Schöne und Wahre" handelt; aber auch nur insofern. Denn andrerseits ist mit Bülow darauf hinzuweisen, „daß eine Menge edler Keime, gesunder Saatkörner unbarmherzig, bewußtlos zertreten werden, die schöne Frucht hätten treiben können." Und so stellt Bülow dem unfruchtbaren optimistischen Satze Moleschott's: „Der Marmor bleibt" die fruchtbare pessimistische Kritik entgegen: „Auch der Lehm bleibt." Jedenfalls hat die liebe Menschheit von jeher mehr den Lehm, als wie den Marmor bevorzugt. Die Wohnstätte des Volkes und sein ganzes Hausgeräte ist eitel Lehm und wieder Lehm. In ihm fühlt sich die Menschheit wohl; im Lehm ist's ihr behaglich. Und so wundere man sich nicht, daß auch der homo criticus diese Vorliebe für den Lehm teilt, denn er hat das Recht, von sich zu sagen:

„homo sum; humani nihil a me alienum puto."

Ja wahrhaftig: menschlich-allzumenschlich ist jener philiströse Optimismus, „es gehen zu lassen, wie's Gott gefällt". Die geschmacklose Frucht dieses Optimismus aber ist jene Banalität, wonach „jede Mitwelt immer nur Nachwelt sein will". Und so kommt Bülow im weiteren Verlauf seiner meisterhaften Auseinander-

ſetzungen zu den reifſten Gedanken eines philoſophiſchen Geiſtes, der — ſo ſehr er auch von heißeſtem Temperament durchglüht iſt — doch vollkommen in ſich abgeſchloſſen und abgeklärt erſcheint. In abſichtlicher oder unbewußt-zufälliger Anlehnung an Schopenhauer ſagt hier Bülow: „Alle Banalitäten der Welt beruhen in letzter Inſtanz auf einer optimiſtiſchen Anſchauung der Dinge.“ Von ſolcher Erkenntnis erfüllt ſein, heißt zugleich aber auch ſchon zum Feind jeder optimiſtiſchen Banalität ſich erklären. Und ſo mußte unſer Meiſter es als die heiligſte Pflicht ſeines Lebens erachten, Vorkämpfer zu ſein insbeſondere auch gegen jene optimiſtiſch-banale Halbwahrheit, daß alles Große von ſelber ſeine Bahn ſich breche. Unausgeſetzt ſehen wir ihn in Thätigkeit, die teilnahmsloſe Mitwelt „anzuſpornen zur Aufmerkſamkeit auf edle Keime, zur gewiſſenhaften Pflege und zur Bewahrung derſelben vor Zertretung“.

IV.

Die unerſchütterliche Treue, mit der Bülow ſein ganzes Leben lang dieſer edlen Miſſion idealſter Propaganda ergeben war, lernen wir am beſten erkennen, wenn wir alle ſeine künſtleriſchen Thaten in unſerem Gedächtnis wieder wachrufen. Aber auch in ſeinen Schriften zeigt ſich Bülow von der erſten bis zur letzten Seite unwandelbar und unermüdlich wirkend als Kreuzfahrer jenes herrlichen Künſtlerglaubens. Wir ſehen ihn immer in erſter Schlachtreihe, als Kämpfer für den älteſten Klaſſiker wie für den jüngſten Modernen.

Von den Klaſſikern ſpeziell aber — ſo ſehr ihnen Bülow zeitlebens mit glühender Begeiſterung ergeben war — iſt in den Schriften ſelbſt aus naheliegenden allgemeinen Gründen verhältnismäßig nur wenig die

Rede. Das Wertvollste in diesem Betreff hat Bülow in seinen wahrhaft klassischen Neuausgaben von Werken alter Meister niedergelegt. Ich muß mich hier begnügen, darauf zu verweisen. In den Schriften selbst finden wir fast nur gelegentliche Bemerkungen.

So schreibt Bülow im Jahre 1855 über Bach und Händel auf S. 125 der Schriften sehr zutreffend: „Die Namen Händel und Bach liegen sich ziemlich nahe, wenn auch zunächst nur darum, weil die musikalische Konversation sie einmal in Verbindung zu bringen pflegt; und die ungerechtfertigte Bevorzugung des Ersteren führt darauf hin, ihr den unsterblichen Namen des Zweiten entgegenzusetzen. Was sind sämtliche für das Haymarket-Theater geschriebenen Oratorien des Londoner Weltmannes Händel gegen die eine Passionsmusik des gotterfüllten deutschen Joh. Seb. Bach?" Auch in neuester Zeit gibt es ja wieder eine stattliche Reihe dilettantischer Musikanten, die geschäftig am Werk sind, den Großmeister Joh. Seb. Bach auf das gleiche Niveau mit Händel herabzudrücken! — Ergänzend ist jedoch hier anzumerken, daß Bülow im Gegensatz zu der Oratorien-Musik Mendelssohn's (S. 302) von dem „stählenden Eindruck" Händel'scher Chöre und der „Macht ihrer teilweise genialen Musik" spricht. —

Psychologisch interessant ist, was der 20jährige Bülow (S. 7) über Beethoven's V. und IX. Symphonie zu sagen weiß, von jenen „trüben, düsteren Gedanken" und jenem „dunkeln Reich, in dem sich Phantasie zu einer Qual verdammt". Wie Bülow's Ansichten diesen beiden Werken, speziell der IX. Symphonie gegenüber später durch Richard Wagner's Lehre sich wesentlich modifizierten, darf als allgemein bekannt vorausgesetzt werden. Auch legen die Schriften selber Zeugnis davon ab. — Bei derselben Gelegenheit (S. 6) spricht

Bülow von der VII. Symphonie Beethoven's — „diesem wahrhaft republikanischen Werk des himmelstürmenden Giganten" — und gibt ihr folgendes Faustische Motto:

„Aus dieser Erde quillen meine Freuden,
Und diese Sonne scheinet meinen Leiden:
Kann ich mich erst von ihnen scheiden,
Dann mag, was will und kann, geschehn."

Bülow findet in dieser Symphonie „den Gedanken des reinen, freien Menschentums repräsentiert". In späteren Jahren (anno 1863) sagt Bülow (S. 261), offenkundig durch Wagner's Auffassung beeinflußt, daß das Finale dieser A dur-Symphonie jederzeit auf ihn den „Eindruck eines Nationaltanzes ausübe, bei welchem die Nation, der er zuzuschreiben wäre, lediglich eine vom Meister erträumte ist". — S. 126 protestiert Bülow gelegentlich gegen die „tiefe Geschmacklosigkeit, welche mit der Konzertaufführung der großen Leonoren-Ouvertüre im Zwischenakte des ‚Fidelio' begangen wird". Übrigens drückt diese Ouvertüre auch auf den ersten Akt so stark, daß es wirklich — wie es Bülow's Ansicht in späteren Jahren war — das einzig Richtige sein dürfte, diese große Ouvertüre in C (sogenannte Nr. 3) ganz nur dem Konzertsaal zu überlassen. — S. 229 weist Bülow treffend nach, daß Beethoven in seinen letzten Werken sich noch mehr wie in seinen früheren gerade „im Wesentlichsten, in der melodischen Erfindung", durch üppigen Reichtum an „Motiven voll höchsten Adels und volkstümlichster Einfachheit" auszeichne. Dieses, in den letzten Werken Beethoven's „am reinsten und prägnantesten, ja am populärsten" hervortretende „melodische Element" tauft Bülow mit charakteristischen Worten als „musikalischen Hellenismus". Trotz dieser Parteinahme für den „letzten" Beethoven erklärt jedoch Bülow ausdrücklich, daß er allen „denjenigen die Fähigkeit eines Beethoven-Ver-

ſtändniſſes überhaupt abſprechen müſſe, welche den ewigen Meiſter nicht en bloc acceptieren". Demgemäß verteidigt Bülow auch gegenüber jener „perfiden Koterie von Gegnern" die neudeutſche Schule dahin, daß ſie keineswegs eine „exkluſive Koketterie mit dem letzten Beethoven" treibe, jenem Beethoven, der allerdings (S. 223) „ein Recht auf die Antipathie aller Enthuſiaſten ſelbſtherrlicher Tonſpielerei beſitzt, mögen ſie dieſe anſtandshalber nun wegheucheln oder durch das tückiſche Hilfsmittel der Radierung der letzten Werke des Meiſters verſchleiern". —

Ein wundervolles Wort Bülow's über unſere Klaſſiker und ihre Epigonen finden wir weiterhin auf S. 243 in dem ausgezeichneten Artikel: „Epigonen und Progonen". Hier heißt es: „Vor der Offenbarung der reinſten Sonne klaſſiſcher Tonkunſt für Aller Augen, vor ihrem Wiederleuchten in Aller Herzen mußten die kleinen Sterne der nachklaſſiſchen Periode verbleichen, vergilben — verduften . . . Was früher in den Epigonen der Klaſſizität entzückte und gefiel — es iſt als ſchwacher Abglanz alter Herrlichkeit erkannt. Der Gedanke in ihnen heißt ja überall: Bach — der Duft: Mozart — das Licht: Beethoven." —

Für das Kapitel „Bülow und die Klaſſiker" wäre es von großer Wichtigkeit geweſen, daß die Herausgeberin auch Bülow's Recenſion über Leopold Damroſch (Op. 3 u. 4) zum Abdruck gebracht hätte, ganz abgeſehen davon, daß Damroſch ein intimer perſönlicher Freund Bülow's geweſen iſt. In dieſer Beſprechung findet ſich nämlich — wie ſonſt in allen übrigen Schriften Bülow's nicht mehr! — ein bedeutungsvoller Hinweis auf das Weſen der Inſtrumental-Melodik. Hier heißt es: „Die inſtrumentale Melodie bedarf einer gewiſſen Ornamentik, um ſich in Fluß und Bewegung zu bringen. Nur muß dieſe letztere zum Weſen des melodiſchen Kernes gehören; ſie muß einen immanenten,

keinen transcendenten Charakter haben." Diese Terminologie ist leider nicht ganz glücklich; Bülow wollte offenbar ausdrücken, die instrumentale Ornamentik müsse innerlich der Natur der Melodie entsprechen, in ihr den Ursprung haben, nicht äußerlich der Melodie nur angehängt oder aufgeklebt sein; oder kurz gesagt: Die instrumentale Ornamentik solle Variation sein, nicht Koloratur. Daß dies der Sinn von Bülow's terminologisch ungenauer Gegenüberstellung sein soll, geht aus seinen weiteren Ausführungen deutlich hervor. Nämlich: „Man vergleiche einmal Bach's und Mozart's Verfahren hierin! Welch scharfer Contrast! Es genüge zu erinnern, wie doch eigentlich die Mozart'sche Melodie es gewesen ist, welche die Rossini'sche Flachheit verschuldet hat, während die in den letzten Beethoven'schen Werken dominierende Behandlung der Variation nach rückwärts auf den alten Sebastian, nach vorwärts mitunter auf Chopin und andere Neuere hinweist." —

Über Spohr finden wir (S. 13) folgendes zutreffende Urteil des jugendlichen Bülow: „Mangelt auch . . . den Kompositionen Spohr's die markige Kraft eines Beethoven, ja selbst eines Haydn, so enthalten sie doch einen großen Reichtum herrlicher Melodieen. Tiefes Gefühl, Grazie und Noblesse können trotz aller Krittelsucht den Spohr'schen Kompositionen nicht abgesprochen werden." —

Eine gleichfalls sehr gerechte, maßvoll abgeklärte Kritik Bülow's stammt auch bereits aus dem Jahre 1850, und zwar über Mendelssohn. In einer längeren Besprechung (S. 9) nimmt Bülow zu diesem Meister u. a. in der Weise Stellung: „Man hat Mendelssohn in seinem Leben überschätzt; keinem Künstler ist je alles so von statten gegangen; keiner hat bei seinen Lebzeiten so viel Zeichen der Verehrung und des Enthusiasmus von allen Seiten erhalten . . . Er hat seinen Namen (Felix) im Superlativ getragen. Jetzt, nach

seinem Tode unterschätzt man ihn ... Eines ist so ungerecht wie das andere ... Mendelssohn war kein Mann der Zukunft; er schuf für seine Zeit ... Darin soll kein Tadel liegen ... Mendelssohn war aber kein Genie, sondern nur ein außerordentliches Talent, dem Geschick und scharfer, praktischer Verstand ... bedeutend zu Hilfe kamen." — Mit Recht weist Bülow (S. 19 u. fg.) darauf hin, wie der „ruhmbestrahlte Felicissimus" nach seinem Tode speziell von dem „musikalischen Leipzig" herabgesetzt wurde, und wie dort damals (S. 134) „durch eitles, egoistisches Epigonentum das Andenken Mendelssohn's höchstens in der Idee noch nicht erloschen" war. Und wenn Bülow bei dieser Gelegenheit (S. 19) von jener nicht sehr ehrenvollen „Kardinaltugend Leipzig's — jenem exklusiven, intoleranten Lokalpatriotismus" spricht, der — „wie schon den periodisch Abwesenden" — so „in noch höherem Grade den auf immer Entfernten, den Toten Unrecht gibt" (S. 22), so braucht man sich nur daran zu erinnern, wie die „musikalischen" Leipziger nicht nur einen Mendelssohn, sondern einstmals auch einen Gade, in neuester Zeit z. B. einen Reinecke und viele andere Künstler behandelt haben. Daß diesem Brandartikel Bülow's s. Z. in ganz Leipzig, selbst von Franz Brendel, die Aufnahme zur Publikation verweigert worden ist, gibt nur den entsprechenden Hintergrund für dieses erhebend lokalpatriotische Bild. — Wie gerecht und unparteiisch aber — trotz des verleumderischen Geschreies der antiwagnerianischen Presse — gerade die ältesten Wagnerianer einem Mendelssohn gegenüber waren, beweisen auch alle anderen Ausführungen Bülow's. So heißt es S. 134 von Mendelssohn, daß „von dessen spezifisch musikalischer Begabung auch der Gegner zugeben muß, daß er der Nächste ist nach Mozart". S. 287 spricht Bülow sogar direkt von dem „großen Mozart-Erben Mendelssohn" und

großen Objektivität des jugendlichen Bülow legt auch der nachstehende Ausspruch (S. 133) aus dem Jahre 1855(!) ein beredtes Zeugnis ab: „Schumann's Manfred-Ouverture gab dem Konzert eine würdige Einleitung. Nächst der Coriolan-Ouverture von Beethoven wüßten wir, mit Ausnahme von Wagner's Faust-Ouverture, kein Werk dieser Gattung zu nennen, dem eine solche Macht tiefer Erschütterung und ergreifender Empfindungsfülle innewohnte." — Ebenso vorzüglich ist eine längere Auseinandersetzung über Schumann auf S. 287, woselbst Bülow sich zu folgender Ansicht bekennt: „Für mich existiert eine Scheidewand zwischen dem Robert Schumann bis zu op. 41 (den Streichquartetten) oder allenfalls bis zu op. 50 (Paradies und Peri) und dem jenseitigen; zwischen dem Schumann, der anfangs seine eigenen Bahnen wandelte, und jenem zweiten, der — geblendet von dem Formenglanze des großen Mozart-Erben Mendelssohn — an sich selber irre und zu einem partiellen geistigen Selbstmord getrieben wurde." Da dieses Urteil heutzutage mehr oder weniger allgemein geteilt wird, ist es vorwiegend auch nur unter einem historischen Gesichtspunkt interessant. Man muß nämlich bedenken, daß die musikalische Welt inzwischen fast ein ganzes Menschenalter lang Zeit gehabt hat, solche Anschauungen zu verdauen. In dieser Erwägung ist auch die weitere Fortsetzung dieses Bekenntnisses aus Bülow's „Sturm- und Drangperiode" von gleichem Interesse: „Der Klavierkomponist und der Liedersänger Schumann stehen mir ungleich höher als der Symphoniker, so anbetend ich mich auch zu den Adagios der zweiten und selbst dritten Symphonie verhalte. Das schließt meine Hochachtung für den dritten Teil der Faust-Musik, meine innige Sympathie für die Manfred-Musik nicht aus, welche letztere ich für einen erhebenden Rückfall in sein Unsterbliches erkläre." —

S. 266 klagt Bülow in wunderbar prägnanter Weise die „Schumannianer" an, daß sie ihrem Meister — ohne dessen Schuld — „den posthumen Fluch eines Vergrößerungsspiegels seiner Schattenseiten gebracht haben". Eine rühmliche Ausnahme von solchen Schumannianern macht nach Bülow's Urteil Adolf Jensen. In einem überaus liebenswürdig gehaltenen Artikel sieht Bülow (S. 287) in Jensen „eine Nachblüte der Schumann'schen Romantik in duftigster Frische und edelster Anmut". Er erscheint ihm als „der nächste Erbe der Liebenswürdigkeit des Meisters", als ein „Jünger des ipsissimus Schumann, des Schumann in seiner ersten Periode". —

In höchstem Grade interessant ist Bülow's Parallele zwischen Schumann und Robert Franz, den „Häuptern der nach-Schubert'schen Lyrik". Der fragliche Aufsatz (S. 239 u. fg.) stammt aus dem Jahre 1858! Es ist hier alles beachtenswert. In seinen Ausführungen über die Subjektivität von Schumann und die Objektivität von Franz kommt Bülow zu dem Satze, daß „Robert Franz in seiner Musik nie so franzisch wird, als Schumann in der seinigen Schumannisch". —

Ausdrücklich nicht als einen „Schumannianer", sondern als einen „Schüler Robert Schumann's" bezeichnet Bülow seinen Jugendfreund Karl G. Ritter in einem durchweg lesenswerten Artikel (S. 226 u. fg.). Insbesondere sind die dort gebrachten Erörterungen über die Stellungnahme der Neudeutschen zu Beethoven von größtem Interesse. Sehr zutreffend ist auch Bülow's Ausfall gegen „die überhandnehmende Marotte jener, an zurückgetretenen Sturm- und Drangperioden laborierenden Musikerköpfe, den alten Sebastian zu kopieren oder zu firnissen: eine Grille, die in dem großen und genialen Beispiel Schumann's in seiner letzten Epoche eben noch keine Sanktion findet". —

Über den aus einer Stilkreuzung Bach'scher, Beethoven'scher und Schumann'scher Elemente hervorgegangenen Johannes Brahms finden wir in Bülow's Schriften als erstes Urteil (S. 223) das treffende Epitheton: „der brütende Brahms". Da auch jetzt noch in den letzten und neuesten Werken dieses Meisters die „brütende" Thätigkeit vorherrscht, Bülow's Urteil also bis zur Stunde als vollkommen sachgemäß erscheint, so dürfte die Fußnote der Herausgeberin gerade an dieser Stelle höchst überflüssig sein. S. 267 erwähnt Bülow gelegentlich noch weiter „das in seiner tantalischen Prätension tragische Ringen eines Brahms"; und S. 270 erklärt er vorläufig die „Fis moll- und B dur-Variationen (Themen von Schumann und Händel) für dessen gediegenste Leistung". Beide Urteile legitimieren sich als objektiv-gerecht, vollkommen „reif" und genügend „abgeklärt". Übrigens wird später noch ausführlicher von Brahms die Rede sein. —

Im Gegensatz zu Brahms wird in Bezug auf die Variationen ein Friedrich Kiel, Robert Volkmann und Joachim Raff von Bülow angeführt. S. 265 heißt es in dem vorzüglichen Artikel über Kiel aus dem Jahre 1863: „Hätte Kiel eine Manier, vermutlich wäre er gleich Brahms und Genossen rascher zu einer ähnlichen Berühmtheit emporgestiegen. Er hat es aber vorgezogen, sich in Eigenschaften auszubilden, statt in Eigenheiten." Weiterhin bespricht Bülow bei diesem Anlaß Kiel's Requiem (op. 20), die Violin-Sonate (D moll) und die Variationen (op. 17), für welche Bülow bekanntlich noch bis in seine letzten Lebensjahre gleich begeistert eingetreten ist. —

Von Robert Volkmann meint zwar Bülow (S. 76), „daß jeder auf Bildung einigermaßen Anspruch erhebende Musiker moralisch verpflichtet sei, seine bereits veröffentlichten Werke gründlich zu kennen" — trotzdem gibt es aber selbst heutigen Tages noch, also nach mehr

als 30 Jahren, nicht nur Dilettanten, sondern auch etwelche „Musikanten" und sogar „Professoren", die von Volkmann weiter nichts wissen, als daß er ein „gemütlicher Serenaden-Komponist" gewesen sei. Vermutlich schöpft diese Klasse von „Zeitgenossen" ihre musikgeschichtlichen Kenntnisse überhaupt nur aus Zeitungen oder höchstens aus dem äußerst mangelhaften und oberflächlichen „Führer durch den Konzertsaal" von Hermann Kretzschmar oder ähnlichen Dilettanten-Kompendien. Daß Volkmann u. a. auch ein großes B moll-Trio komponiert hat, von dem Männer wie Liszt, Raff, Bülow u. s. w. der Ansicht waren, daß es „ein vollendetes Kunstwerk" sei, und daß „eine ganze Welt in diesem Tonstücke" liege, das wissen also offenbar nur ganz wenige wirkliche Musiker. Auch bezüglich der sonstigen Klavier- und Orchesterwerke Volkmann's hat es den Anschein, als ob die liebe Mitwelt dieses Meisters, die jetzt doch längst schon zur Nachwelt avanciert ist, sich ihm gegenüber für ewig in der ornithologischen Würde eines „Vogel Strauß" gefallen möchte. —

Noch empfindlicher ist diese stumpfsinnige Teilnahmslosigkeit gegenüber einem Meister wie Raff. Es ist ja wohl nicht zu verlangen, daß jedermann an Raff und Volkmann oder Peter Cornelius und Alexander Ritter und vielen anderen, entschieden weit unter Gebühr und Billigkeit gewürdigten Komponisten ein ebenso lebhaftes Interesse nehme, wie an Bach, Mozart, Beethoven, Wagner und den übrigen Kulminationspunkten unserer Musikgeschichte. Aber soviel darf wohl gesagt werden, daß unser ganzes öffentliches und privates Musikleben entschieden mehr von echt künstlerischem Ernst und vor allem von einem höheren Idealismus durchdrungen wäre, wenn von unsern Dirigenten und Musiklehrern außer den ersten Koryphäen der Tonkunst gerade auch diese, ganz mit Unrecht unterdrückten und ver-

nachläſſigten Meiſter mehr dem Volke zugeführt würden. Es mag das zunächſt widerſinnig klingen; es iſt aber doch in Wahrheit durchaus nicht paradox. Denn begreiflicherweiſe wird das muſikaliſche Publikum von — um mich kurz auszudrücken: Beethoven und Wagner allein nicht ſatt. Das iſt auch wirklich „Kaviar fürs Volk". Das tauſendköpfige Bedürfnis verlangt die mannigfaltigſte Koſt. Und wenn man nicht in richtiger pädagogiſcher Erkenntnis dieſes Bedürfnis zufriedenſtellt und ihm zuvorkommt, ſo ſucht es eben auf eigene Rechnung und Gefahr ſeine Befriedigung. Denn auch die ſchmackhafteſte Koſt, auch der Kaviar wächſt uns ſchließlich zum Hals heraus, wenn uns nicht Abwechslung geboten wird. Und ſo wird unſer kunſtliebendes Publikum vor allem durch unſere Konzertinſtitute, die ihm jahraus jahrein immer nur dieſelben 12 oder 15, ſeit Dezennien approbierten Gerichte vorſetzen, ſchließlich dazu gezwungen, zu Hauſe ſich ſelber Abwechslung zu verſchaffen. Was für einen muſikaliſchen Speiſezettel unſer liebes Volk ſich aber zuſammenſtellt, wenn es auf eigene Fauſt in der Küche wirtſchaftet, davon will ich lieber gar nicht reden. Das Geſchmackloſeſte iſt ihm nicht ſchlecht genug, ſo daß ſelbſt Abt und Kücken hier noch als „Sonntagsbraten" erſcheint. Auch die von „muſikaliſchen Charakterköpfen", d. h. von dilettantiſchen Apothekern zuſammengebrauten Mixturen unter dem harmloſen Namen „Hausmuſik" u. ſ. w. (vgl. Rich. Wagner's geſammelte Schriften Bd. 8) ſind im günſtigſten Falle wertloſe, durch „reflektierte Naivität" zu ſtande gebrachte Quackſalbereien, die den Magen des armen Hausmuſikanten nach und nach ſo ruinieren, daß dieſer in ſeiner Verzweiflung ſchließlich unfehlbar zum Operettengift greifen muß. Vor ſolchem Gift würden aber unſere kunſtliebenden Mitmenſchen, wenn auch nicht völlig, ſo doch immerhin in erheblichem Maße bewahrt bleiben, wenn unſere Doktoren, d. h. unſere

Dirigenten und Musiklehrer es als ihre Gewissenspflicht betrachteten, nicht nur den paar oberen Musikgöttern, sondern auch denen minorum gentium, soweit sie dessen würdig sind, dauerndes Heimat- und Bürgerrecht im Volke zu verschaffen. Daß unter diesen minorum gentium Joachim Raff, der bis in den Tod treu verehrte väterliche Freund Bülow's, einer der allerwürdigsten zu nennen ist, brauche ich ernsten Musikern gegenüber wohl nicht erst zu beweisen. Doch wird vermutlich Raff auf die Unterstützung von dirigierenden oder nicht-dirigierenden „Kunstpriestern", denen die eigene liebwerte Persönlichkeit, also die lächerliche Eitelkeit höher steht, als allgemeine Kunstinteressen, auch in Zukunft schwerlich rechnen können, obwohl er schon lange der nicht mehr konkurrenz-gefährlichen Vorwelt angehört. Sollte aber der eine oder andere meiner Kunstgenossen durch die sorgfältige und ernsthafte Lektüre von Bülow's Schriften angeregt werden, seinen Beruf in Bülow's Geist dahin aufzufassen, daß er weniger für sich selbst zu wuchern, als nach Kräften an der Geschmacksveredelung des ganzen Volkes mitzuwirken habe, so bin ich sicher, daß er hiebei auch des Namen Raff nicht vergessen wird. — Leider hat Bülow in seinen Schriften außer wenigen, verstreuten, kleinen Bemerkungen nur einen einzigen größeren Artikel über Raff (S. 101 u. fg.) uns hinterlassen, der aber insbesondere auch durch die darin niedergelegten allgemeinen Kunstanschauungen von höchstem Werte ist. Bedauerlicherweise wurde der Aufsatz von der Herausgeberin in der — parlamentarisch ausgedrückt: „merkwürdigsten" Weise zusammengestrichen. Ich glaube nicht, daß ein solches Verfahren „dem persönlichen Verhältnis der beiden Freunde", das die Herausgeberin selbst (S. 76) erwähnt, auch nur einigermaßen „entsprechend" ist. —

Ich möchte diese Gelegenheit nicht vorübergehen lassen, ohne weitere Kreise des Publikums, nämlich

unſere Männergeſangvereine ausdrücklich auf Raff und Volkmann, aber auch Gade, Laſſen, Seifriz, Truhn und andere, von Bülow recenſierte Komponiſten, aufmerkſam gemacht zu haben. Da aus den Programmen dieſer Vereine unſchwer zu erſehen iſt, wie ſehr ſie in ratloſer Verlegenheit ſind, mit Würde und Anſtand immer wieder neue, wertvolle Kompoſitionen für ihr Repertoire ausfindig zu machen, ſo dürfte vielleicht der Hinweis darauf genügen, daß auch unter den älteren Kompoſitionen für Männerchor eine überaus große Anzahl von Werken verſchüttet liegt, von denen jedes einzelne mehr künſtleriſchen Wert hat, als alle unſere modernen Seminarlehrer-Kompoſitionen für Männerchor zuſammengenommen, die in ihrem dilettantiſchen Biedermaierton doch nur dazu angethan ſind, den Geſchmack unſerer Männergeſangvereine noch vollends zu verflachen. Die Hauptarbeit bei dieſer Geſchmacksverflachung beſorgt allerdings eine anſcheinend noch harmloſere Species von Muſik, nämlich der ſogenannte gedruckte Liedertafel-Humor, eine Pflanze, von der man meinen ſollte, daß ſie höchſtens für ein ganz ſubalternes Menſchentum genießbar ſei. Was in dieſem Betreff Bülow bereits vor mehr als 40 Jahren(!) eindringlich geſagt hat, ſo insbeſondere (S. 113) über die ſogenannten „humoriſtiſchen" Texte und „humoriſtiſchen" Geſänge der „Germaniſchen Gambrinus-Tabagie", hätte von den Direktoren unſerer Männergeſangvereine längſt ernſtlich beherzigt werden ſollen. Auch die von Bülow über den „verwahrloſten Zuſtand" der Männerchorlitteratur (S. 259) vorgebrachten Klagen müßten für alle Intereſſenten höchſt beachtenswert ſein. Sehr richtig bemerkt hier Bülow: „Die Schuld des Verrufes dieſes Gebietes liegt in dem ochlokratiſchen Gebahren der Männergeſangvereine ſelbſt, deren Reform nur dann bewerkſtelligt werden kann, wenn die bisherigen Leiter dieſer Vereine, zumeiſt muſikaliſche

Lumpen, wenn auch sonst höchst charmante Wirtshausvorsitzende, würdigeren Spitzen einmal Platz gemacht haben werden. Hat sich auch in dieser rein-persönlichen Frage seit 40 Jahren einiges gebessert, so ist doch auf eine radikale Gesundung unserer Männergesangvereine erst dann zu rechnen, wenn nicht nur die Direktoren dieser Vereine, sondern auch alle ihre Mitglieder sich auf ein höheres Geschmacksniveau emporgeschwungen haben werden. So lange es in den Männerchören sogar humanistisch gebildete Leute, ja selbst Philologen und andere privilegierte Jugenderzieher gibt, die eine ästhetisch-angenehme Erholung nach des Tages Sorg' und Last nur in dem Genuß völlig geistloser, im Vereinsmaierstil gehaltenen Produktionen finden oder suchen, so lange ist natürlich auch jede musikalische Reform vergebene Liebesmüh. Da aber unsere Männergesangvereine die erdrückende Majorität unseres Theater- und Konzertpublikums, soweit dasselbe überhaupt generis masculini ist, in sich vereinigen, so ist es schon aus diesem Grunde unverzeihlich, wenn gewisse eingebildete Musikanten an unserem ganzen Vereinswesen mit hochmütiger Nase vorbeistolzieren. Der ernste Künstler sollte auch nicht die geringste Gelegenheit, geschmackveredelnd auf das Volk zu wirken, unbeachtet vorübergehen lassen. Auch hier sind edle Keime zu pflegen!

V.

Die bisherigen Betrachtungen dürften wohl überzeugend dargelegt haben, daß der vielfach so verleumdete Weimaraner Bülow vor dem Jahre 1869 in seinem kritischen Urteil eine hervorragend reife und abgeklärte Unparteilichkeit und eine bewunderungswürdige Objektivität und Universalität vereinigt hat. Sicher war Bülow keinesfalls ein musikalischer „Hannibal ad

portas", d. h. ein „verrückter Tann- und Tollhäusler", als welchen ihn die Schmähsucht seiner hochzuverehrenden Herren Gegner von anno dazumal in der unanständigsten Weise brandmarken wollte. Bülow war vielmehr, so sehr er den neudeutschen Kunstprinzipien eines Wagner und Liszt huldigte, dennoch von durch und durch ehrlicher Begeisterung für unsere Klassiker erfüllt und zugleich auch in maßvoller Anerkennung gerecht gegen die Romantiker. Daß er auch als spezifischer Musiker schon in frühester Zeit von größter Reife und Selbständigkeit gewesen ist, beweist schlagend neben verschiedenen anderen Details auch ein größerer Artikel über C. V. Alkan (S. 180 u. fg.), der pädagogische Grundsätze enthält, wie sie Bülow selbst in seinen spätesten Jahren nicht übertroffen hat. Jedenfalls müßte jemand, der nach dem erdrückenden Schwergewicht all dieser Zeugnisse noch immer behaupten wollte, Bülow sei vor dem Jahre 1869 in seinen Kunstanschauungen weder genügend „reif" noch „abgeklärt" gewesen, konsequenterweise den Mut haben, ohne weitere Umschweife auszusprechen, Bülow habe überhaupt nie in seinem Leben ein reifes und abgeklärtes Urteil besessen. Das Auftreten eines solchen tapfern Don Quixote können wir ruhig abwarten.

Übrigens ist Bülow nicht nur wegen seiner Parteinahme für die Klassiker und Romantiker — worin es ihm keiner seiner Herren Gegner zuvor-, ja keiner von ihnen auch nur gleichgethan hat — glänzend gerechtfertigt, sondern gerade auch in seiner Spezialeigenschaft als Weimaraner hat Bülow schon vor dem Jahre 1869 eine in sich gefestigte Objektivität an den Tag gelegt, wie außer ihm damals einzig nur Raff. Es ist gewiß nicht lediglich als ein blindes Spiel des Zufalls, sondern wohl eher als fatalistische ἀνάγκη zu erkennen, daß von all den vielen hoffnungsvollen, zum Teil hervorragenden Weimaraner Talenten aus den fünfziger Jahren

außer den beiden, bis in den Tod getreuen Künstlern Peter Cornelius und Alexander Ritter eben nur noch Raff und Bülow es gewesen sind, die auf der ursprünglichen Höhe ihres Talentes sich bis an ihr Lebensende erhalten, ja sogar künstlerisch sich noch weiter entwickelt haben. So hat Bülow, der in seiner Jugend als produktiver Künstler nur ein reproduzierendes Talent gewesen ist, im Verlaufe seiner Entwicklung als reproduzierender Künstler sich bis zum produktiven Genie erhoben. Dagegen haben alle andern, durch eine geringere Objektivität und den dadurch gegebenen Mangel an Widerstandskraft in sich weniger vor dem Ruin geschützten Mitkämpfer der neudeutschen Bewegung, von denen einige ja noch unter uns leben, von der mehr oder minder respektablen Höhe ihres ursprünglichen Talentes im Laufe der Jahre — non vi, sed saepe cadendo — allmählich soweit sich „heruntergearbeitet", daß man sie gerechtermaßen heutzutage nicht einmal mehr als Talente bezeichnen kann. — Wie unerschütterlich in sich selbst festgegründet Bülow's Individualität und Objektivität sogar dem übermächtigen Einfluß eines Wagner und Liszt gegenüber gewesen ist, können wir am besten aus der Art und Weise ersehen, in der Bülow s. Z. gerade für die neudeutschen Prinzipien Propaganda gemacht hat. Der jugendliche Feuergeist war sich stets sehr wohl bewußt, wie weit er die Sympathieen seines neudeutschen Herzens nicht nur einem Wagner und Liszt selbst, sondern über diese hinaus auch anderen, mit zukünftlerischer Prätension auftretenden Zeitgenossen angedeihen lassen durfte, ohne jene Grenze objektiver Logik zu überschreiten, von der die eigene innere Stimme ihm zurief: „Bis hierher und nicht weiter!"

Von diesem Gesichtspunkt aus ist neben vielen kleinen, gelegentlichen Bemerkungen insbesondere ein größerer Artikel über Rudolf Viole (S. 140 u. fg.)

von Bedeutung. Wohl wird Bülow diesem Komponisten in dem Sinne gerecht, daß er von ihm sagt: „Ohne Phantasie sind keine Abirrungen derselben, ohne Ursprünglichkeit der Erfindung ist die Verlegenheit, eine Fülle von Ideen formell zu bezwingen, nicht denkbar.“ Aber dennoch hält er diesen Verirrungen den Spiegel seiner Kritik entgegen, indem er mit größtem Nachdruck betont: „Das Anders-machen-Wollen als die Andern ist ein rühmliches Bestreben; die Furcht zu kopieren darf aber nicht in die Sucht nach Originalität um jeden Preis, in die Jagd auf Kuriositäten quand même ausarten!“ Gleich vortrefflich ist jener weitere Satz: „Der Unterschied des Gewöhnlichen vom Un- und Außergewöhnlichen ist ein immanenter; Hieroglyphen schaffen den Geist ebensowenig, als die Buchstaben des Alphabets ihn töten.“ Auch heutigen Tages gibt es wieder neue Propheten, welche die verrücktesten Hieroglyphen schreiben, von denen dann eine dienstwillige Heerde nachplappernder „Janer“ sofort behaupten möchte, das sei ein neues Alphabet! Besonders ergötzlich ist es, wenn die betreffenden Propheten und ihre Jünger — vielleicht durch Richard Wagner's Behauptung vom tanzenden Ursprung der Instrumentalmusik verführt — das Immanente dieser wunderlichen Hieroglyphen, das in Wahrheit nur eine Kapriole der Logik und einen schrullenhaften Grotesktanz kindischer Banalität oder greisenhafter Decadence darstellt, am Ende gar noch für ganz eminent-tiefsinnige Sentenzen ausgeben möchten. Freilich dürfte eben auch unter unsern „Janern“ schwerlich ein kritischer Bülow zu finden sein. —

Ein ganz besonders drastisches Zeugnis von Bülow's neudeutscher Unabhängigkeit ist ferner jener hervorragende Artikel über „Benvenuto Cellini“ von Hector Berlioz (S. 51 u. fg.). Bülow zeigt sich hier so reif, so unparteiisch, so ganz und gar nicht

mit neudeutscher Blindheit geschlagen, daß selbst jetzt nach vollen 45 Jahren (!) nichts Besseres über den „Cellini" geschrieben werden kann; jedenfalls ist nichts Besseres darüber geschrieben worden. Der Artikel ist gerade gegenwärtig um so interessanter, als bekanntlich erst vor kurzer Zeit der „Cellini" nun auch in Berlin neu-einstudiert gegeben worden ist. Unter allen kritischen Stimmen, die aus diesem Anlaß in der Metropole deutscher Intelligenz eine mehr oder weniger ausführliche „Stimmprobe" ablegten, ist aber auch nicht eine einzige, die über das fragliche Werk ein richtigeres Urteil, ja auch nicht eine, die nur ein gleichwertiges, ebenso gediegenes und interessantes Judicium gefällt hätte, wie der 22jährige Bülow im Jahre 1852!! Doch ist der Aufsatz deswegen nicht etwa bloß den Spree-Athenern zur gefälligen Lektüre zu empfehlen; es wird nichts schaden, wenn Musiker und Musikfreunde, wo nur immer sie ihr Domizil haben mögen, dieses Referat Bülow's sehr genau und sorgfältig studieren werden — „wie verschieden auch sonst die Ansichten deutscher Musiker über den Wert der produktiven Leistungen eines Berlioz auf dem Gebiete der Instrumentalmusik sein mögen." Wie zutreffend Bülow's Kritik damals schon gleich bei der ersten deutschen Aufführung des Werkes in Weimar war, geht vielleicht am besten daraus hervor, daß Bülow's Prophezeiung bezüglich des Erfolges in allen Punkten eingetroffen ist. Nach einer Theaterprobe des „Cellini" hatte Bülow sich brieflich (8. März 1852, Briefe Bd. I., S. 431) seiner Schwester gegenüber dahin geäußert: „Gestern war ich in der Probe . . . Das war eine prächtige Tasse Mokka; meine Ohren haben sich seit lange nicht so vortrefflich amüsiert." Bülow war also gewiß nicht gegen das Werk von ungerechtem Vorurteil befangen, und doch schrieb er nach der Aufführung: „Populär wird der ‚Cellini' auf unserer Bühne nie werden

können." Weiterhin aber präciſiert Bülow dieſen Ausſpruch dahin: „Der ‚Cellini' wird vielleicht eine nicht unbedeutende Minorität für ſich erringen, eine Majorität nie." Bülow hat auch gleich ſehr richtig den wahren Grund für dieſen, von ihm vorausgeſetzten geringen Zukunftserfolg der Oper erkannt. „Cellini iſt als Kunſtwerk zu unvollkommen und in ſeiner Totalität zu verfehlt, um dem Publikum der Zukunft zu genügen; zu edel und geiſtvoll, um dem Publikum der Gegenwart ſympathiſch ſein zu können." Sehr wahr erſieht Bülow den Hauptfehler der Oper darin, daß „das richtige Verhältnis von Dichter und Komponiſt" hier zu „vermiſſen" ſei. „Zur Zeit der Entſtehung dieſes Werkes" war eben alles noch „im ganzen blütenreichſten Opernirrtum tiefſt befangen". Und ſo iſt es unanfechtbar, wenn Bülow ſagt: „Cellini iſt kein dramatiſches Kunſtwerk im höheren Sinn; es iſt vielleicht nur die dramatiſche Studie eines muſikaliſchen Genies." Da mit dieſem Ehrenprädikat „Genie" ſonſt allenthalben der leichtfertigſte Humbug getrieben wird, ſo iſt es nicht ganz überflüſſig, wenn Bülow beifügt: „Genie iſt Berlioz nicht abzuſprechen. Der zwingende innere Schaffensdrang, die Originalität und Neuheit, die Energie und Potenz, die freie, ſo unabhängig entwickelte Selbſtändigkeit des Stiles, denen wir in ſeinen Werken begegnen, drücken dieſen den Stempel des Genies auf." Was Bülow aber trotz dieſer Anerkennung ſpeciell von dem „blütenreichſten Opernirrtum" gerade in Bezug auf den „Cellini", alſo von dem Verhältnis des Dichters zum Komponiſten, des Libretto zur Muſik gehalten hat, darüber läßt er uns nicht in Zweifel, wenn er ſagt „daß das Drama nichts wahrhaft Erwärmendes, Packendes hat, keine überwältigende Erregung auszuüben vermag, während die Muſik dieſen Anſpruch mit Recht erhebt". An anderer Stelle meint er: „Das

Drama, obgleich kurzweilig, enthält zu wenig Fesselndes und keine einzige spannende und ergreifende Situation, und da vermag denn auch all das Feuer und der Schwung der Berlioz'schen Musik das Publikum nicht zu elektrisieren." Als einigermaßen entschuldigend mag angeführt werden, daß das Libretto dem Meister Berlioz s. Z. von der Direktion der Großen Oper in Paris direkt aufgenötigt worden ist. Welche hohen Anforderungen übrigens Bülow damals an das Drama überhaupt stellte, ist auch aus seinem lesenswerten Artikel über Friedrich Hebbel (S. 67 u. fg.) zu ersehen, in welchem nebenbei noch von Otto Ludwig und Gustav Freytag die Rede ist. Hier betont Bülow „jene höhere Einheit von Spekulation und Inspiration, von Denkarbeit und Dichtung, welche das höchste Kunstwerk: das Drama, in der Gegenwart so gebieterisch erheischt." Daß aber Bülow diesen strengen, im Geiste Wagner's gehaltenen Maßstab an den „Cellini", als an eine bereits geraume Zeit vor Wagner geschriebene komische Oper gerechterweise natürlich nicht angelegt wissen will, wird von ihm ausdrücklich hervorgehoben. Was er aber doch auch von einer alten komischen Oper verlangen zu müssen glaubte, zeigt sich bei anderer Gelegenheit (S. 173 u. fg.) aus der Beurteilung des „Figaro" von Mozart, des „Barbier" von Rossini und der Werke von Dittersdorf und Lortzing. Ich will hier nur erwähnen, daß Bülow bei diesem Anlaß von dem „noblen Talente" Boieldieu's rühmt, daß die komische Oper durch ihn „ihre Blüte, ihren Gipfelpunkt erreicht" habe, da seine „weiße Dame" noch heute als das „Meisterwerk der Gattung" gefeiert zu werden verdiene. — Unerachtet aller Ausstellungen kommt nun aber Bülow doch zu dem Schluß: „Der ‚Cellini' ist ein Werk, das trotz vielem Unerbaulichen mehr künstlerischen Wert, weit mehr Geist, Adel und Originalität enthält, als irgend eines

der weltberühmten Produkte jener Triarchen" nämlich: Meyerbeer, Auber und Halévy. Freilich ist das nur ein sehr bedingtes, wenn nicht bloß negatives Lob! — Zum Vergleich und zur Ergänzung dieser Kritik des „Cellini" mögen noch einige Stellen aus Bülow's Briefen hier citiert werden. Am 21. Januar 1852 (Briefe Bd. I., S. 412) meint Bülow seinem Vater gegenüber, Liszt führe den „Cellini" auf „erstlich aus persönlicher Freundschaft" für den Autor, „dann aus der, wenn auch nicht unbedingt, so doch relativ sehr verdienstlichen Absicht, dem . . . Verkannten eine demonstrative Ehrenerklärung dadurch zu geben" und schließlich zu dem Zweck, um das mitwirkende Künstlerpersonal „durch den Zwang, schwierige und ungewöhnliche Aufgaben lösen zu müssen, zu einer höheren Stufe hinaufzubringen." Daß Bülow dies ausdrücklich anerkennt — im Gegensatz zu den Philistern seiner und auch unserer Zeit, die über jedes neuauftauchende schwierige Werk sofort von Epilepsie ergriffen werden — das kann ihm nur das beste Zeugnis bezüglich seines Berufes zum wahren, ernsten Kritiker ausstellen, und zwar umsomehr, als er ja für Berlioz doch keineswegs fanatisch eingenommen war. Hierüber spricht sich Bülow in dem gleichen Briefe ebenso klar aus: „Obgleich ich der antiwagnerianischen, pseudo-nach-beethoven'schen Richtung, welche Berlioz vertritt, durchaus nicht fröhne, so interessiert mich doch sein, in so vielen Gebieten der Kunst bewanderter, hervorstechend genialer Geist, dem die neuere Entwicklung der Musik betreffs der reichen technischen Errungenschaften, namentlich in Bezug auf die Instrumentierung soviel zu verdanken hat. Berlioz hat in vielem Neuen die Initiative ergriffen und auch die richtige Anwendung praktisch gezeigt — er ist freilich durch und durch „Franzose — und sein Glanz beruht eben auf Äußerlichkeiten." — Dieses Urteil

Bülow's über Berlioz ist für uns um so wertvoller, als bekanntlich Liszt einerseits viel lebhafter für den Komponisten des „Cellini" und Wagner andrerseits viel lebhafter gegen denselben eingenommen war. Bülow hat seinen beiden Lehrmeistern gegenüber, wie der Fall Berlioz überzeugend darthut, seine volle Objektivität und Freiheit gewahrt, und zwar mit deutlichstem Bewußtsein; denn er schrieb damals (22. April 1852, Briefe Bd. I., S. 434) an Uhlig: „Ich hatte Liszt versprochen, die Cellini-Artikel zu schreiben — natürlich das daß, nicht das wie." Und weiter ebendaselbst: „Ich habe Berlioz viel milder beurteilt, d. h. ihm viel mehr Verdienstliches zuerkannt, als Wagner eigentlich thut." Doch war Wagner, wie billigerweise hier anzumerken ist, über die Cellini-Artikel Bülow's keineswegs ungehalten. Er schrieb darüber an Uhlig: „Das Referat über ‚Cellini' hat mir durchaus nicht mißfallen; im Gegenteil, es war sehr gut." — Später wird noch davon die Rede sein, daß Bülow diesen seinen Ansichten gerade über Berlioz bis an sein Lebensende gleichmäßig treu geblieben ist.

VI.

Wie im Falle Berlioz, so hat Bülow — abgesehen von vielen kleineren, weniger bedeutenden Detailfragen — auch noch in einem weiteren, schwerwiegenden und merkwürdigen Falle trotz seines Weimaranertums, die volle Selbständigkeit seines Urteils behauptet. Von Liszt's etwas phantastischer Arbeit über „Frédéric Chopin" schreibt Bülow einmal (23. Mai 1852, Briefe Bd. I. S. 437) an seine Mutter: „Obgleich ich sehr zweifle, daß der Gegenstand angemessener, poetischer sogar, von irgend jemand außer Liszt hätte behandelt werden können, so ist mir manches darin nicht ganz

sympathisch . . . Das schließt nicht aus, daß ich viel Schönes darin gefunden habe, was und wie es nur Liszt zu sagen im stande war." — Ich glaube, nach all diesen glänzenden Beweisen von Bülow's Objektivität wird seine Parteinahme gerade für Liszt nicht einfach nur mit dem Hinweis persönlicher Voreingenommenheit und derlei Redensarten genügend glaubhaft erklärt werden können. Aus Bülow's Schriften geht vielmehr unwiderleglich hervor, daß ihr Autor nicht nur von der höchsten Verehrung für die Persönlichkeit seines Lehrmeisters durchdrungen, sondern auch sachlich, rein-theoretisch, musik-historisch von der Bedeutung des Komponisten Liszt im innersten überzeugt war. Denn Bülow ergeht sich in seinen Schriften nicht lediglich in vagen enthusiastischen Deklamationen über die Werke dieses Meisters, sondern ist Seite für Seite mit glühendem Eifer bestrebt, seine Überzeugung auch bis ins kleinste Detail fachmännisch zu beweisen. Freilich macht es sich die Herausgeberin in dieser Richtung teilweise sehr leicht, ihren gegenteiligen Standpunkt (Einleitung S. VII) mehr plausibel erscheinen zu lassen — sie schließt eben die wichtigsten Dokumente für diesen fachmännischen Beweis in ihrer Sammlung vollständig aus: so Bülow's genaue Analyse der „Heil. Elisabeth", die Besprechung der „Dante"-Symphonie von Liszt u. s. w., spricht aber daneben arglos von der großen „Lücke", die in Bülow's Schriften mangels einer eingehenden Darlegung seines Verhältnisses zu — Brahms „empfindlich" fühlbar sei! Nun, hierüber wird später noch eingehend zu sprechen sein.

Selbstverständlich ist es mir im Rahmen dieses Exkurses unmöglich, die überaus zahlreichen sachlichen Bemerkungen Bülow's über Liszt alle einzeln aufzuführen. Ich muß hier ausdrücklich auf Bülow's Schriften selbst verweisen, und zwar auch auf die von der Herausgeberin mit Unrecht nicht veröffentlichten.

Der objektive Leser wird mir dann wohl nicht widersprechen, wenn ich feststelle, daß Bülow als junger Weimaraner den Klavierkomponisten Liszt nicht wesentlich überschätzt hat. Er ist in keiner Zeit seines Lebens für alle Kompositionen Liszt's eingetreten, auch nicht für alle diejenigen, die seine Billigung fanden, in gleich begeistertem Maße. Bülow war eben, wie ich schon wiederholt nachdrücklich konstatiert habe, nie und nirgends ein blinder „Janer". — Bezüglich des Klavierkomponisten Liszt möchte ich vor allem einen Ausspruch Bülow's aus dem Jahre 1856 citieren. Er nennt hier (S. 143) die — Rob. Schumann gewidmete — H moll-Sonate „ein einziges hohes und herrliches Vorbild", obwohl er vier Jahre früher (S. 50) „die Klaviersonaten-Fabrikation" wohlüberlegt und nicht mit Unrecht „im allgemeinen ein entschieden vormärzliches Geschäft" genannt hat! Bülow's Begeisterung für diese H moll-Sonate erscheint mir persönlich aber noch um so wertvoller, als Bülow 35 Jahre später mündlich mir gegenüber, wenn auch nicht mehr ganz denselben Enthusiasmus hiefür an den Tag legte, so doch immer noch erklärte, es sei „ein durchaus bedeutendes Werk". Weniger Gewicht lege ich auf die S. 116 gebrachten Ausführungen über Liszt's Balladen und Polonaisen. Was aber Bülow S. 288 von Liszt's Klaviersatz hervorhebt: „Die Kunst, alle erdenklichen Klangwirkungen bei größter Durchsichtigkeit und — dem Auge gegenüber — auch Übersichtlichkeit zu erzielen", oder S. 254, wo er die Klavierkompositionen Liszt's „ein für Klavierkomponisten des eingehendsten Studiums würdiges Vorbild" nennt, oder S. 184, wo er rühmend von dem „orchestralen Konzertstil" in Liszt's Klavierkompositionen spricht — das alles ist sorgfältigster Prüfung um so mehr wert, als Bülow alle diese Äußerungen durchweg bei Gelegenheit ernster theoretischer Erörterungen macht. Das Gleiche trifft zu bezüglich

Bülow's Bemerkungen über die symphonischen Dichtungen (S. 189) und die Reformbestrebungen Liszt's auf dem Gebiete der Oratorien-Musik (S. 300 u. fg.). Auch die durchaus nicht übertriebenen, sondern wortwörtlich zutreffenden Ausführungen Bülow's (S. 190 u. fg.) über die dem Meister Liszt nur widerwillig und successive zu teil gewordene Anerkennung seitens der Kritik sind ganz besonders hervorzuheben. Von größter Wichtigkeit aber ist das, was Bülow bei verschiedenen Gelegenheiten anläßlich der Besprechung allgemeiner, musik-ästhetischer und theoretischer Fragen zwischen den Zeilen hindurch auf Liszt exemplifiziert wissen will. Aus der Art und Weise nämlich, wie Bülow die Stellung des Komponisten Liszt in der Musikgeschichte, insbesondere seine Bedeutung für die Weiterentwicklung der Instrumentalmusik auffaßt, geht am deutlichsten hervor, daß Bülow's Begeisterung für die Werke Liszt's eine durchaus fachmännisch-ernste gewesen ist.

Um diese musikgeschichtliche Bedeutung Liszt's, wenn auch nur in flüchtigen Umrissen, einigermaßen anschaulich zu zeichnen, ist es notwendig, etwas näher auf eine, ästhetisch und historisch gleich wichtige Kardinalfrage einzugehen, die vor einem Menschenalter noch die Gemüter der Musikanten in der heftigsten Weise aufgewühlt hat, während sie in unsern Tagen nun glücklicherweise allmählich ruhigeren Blutes untersucht und besprochen zu werden pflegt. Es handelt sich um die Frage: Sind die von unsern Klassikern dereinst festgestellten, also doch auch erst mit der Zeit entstandenen musikalischen Formen mit der Zeit auch wieder vergänglich, oder sind sie für alle Ewigkeit verbindlich? Man kann die Frage noch schärfer auch so fassen: Ist ein Fortschritt über unsere Klassiker hinaus möglich, oder sind wir in Bezug auf die musikalischen Formen nunmehr zu ewigem Still-

ſtand verdammt? Oder: Kann es in der Muſik nur mehr Epigonen und nie mehr Progonen geben? Durch dieſe Formulierung der Frage allein ſchon iſt ſie für ein vernünftiges, beſonnenes Urteil auch ſofort beantwortet. Ich glaube nicht, daß es heutigen Tages noch irgend einen ernſthaften Muſiker gibt, der ehrlicherweiſe den Mut haben ſollte, der Muſik die Fähigkeit weiterer Entwicklung abzuſprechen, ſeiner Kunſt alſo mit eigener Hand ein frühes Grab zu graben. Und ſo klingt es wie vorſintflutliche Erinnerung an unſer Ohr, wenn wir in Bülow's hervorragendem Artikel über „Die heilige Eliſabeth" von Franz Liſzt (S. 301) ſo uralte Weisheit leſen, wie dieſe: „Die ſinnliche Erſcheinung eines Kunſtwerkes — das iſt ſeine Form. Hat eine beſtimmte Form in der Kunſtgeſchichte ausgedient, iſt ſie zur Schablone, zur leeren Hülſe geworden — unfähig, neuen Ideen einen entſprechenden Körper zu verleihen, ſo iſt eben eine Umgeſtaltung der Form, eine Reform notwendig geworden. Solche Reformen werden lediglich vom bahnbrechenden Genie vollbracht; und die kleineren Talente erhalten durch dieſelben für eine mehr oder minder verdienſtvolle Entfaltung neuen Spielraum." Uns Nachgeborenen muß es faſt unglaublich erſcheinen, daß über ſolche ſelbſtverſtändliche Wahrheiten je einmal geſtritten werden mußte. Noch draſtiſcher verteidigt Bülow ſeinen fortſchrittlichen Standpunkt (S. 300) mit folgender Polemik: „Die Leugner des Fortſchrittes, die Stabilitäts- und deshalb auch Sterilitäts-Prediger opponieren natürlicherweiſe gegen das Einſchlagen neuer Bahnen und Formen, welche ſie als Abwege und Unformen bezeichnen. Dem produktiven Genie allein iſt es gegeben, das ‚eppur si muove' thatſächlich zu demonſtrieren."

Um dieſe „thatſächliche demonstratio" dreht ſich denn auch der ganze Streit. Denn bei der einfach-bejahenden Antwort betreffs der fraglichen Entwicklungs-

fähigkeit der Musik können wir natürlich nicht stille stehen bleiben. Sofort drängt sich uns dann die zweite, neue und viel wichtigere Frage auf: Wenn im Reiche der Tonkunst eine Weiterentwicklung über unsere Klassiker hinaus möglich ist, wo hat dann diese Entwicklung einzusetzen, und in welcher Richtung kann sie sich entfalten? Für diese Frage aber gewinnt das kompositorische Auftreten Liszt's — man mag von dem „rein"-musikalischen Werte seiner Werke denken, was man will — eine epochemachende Bedeutung seiner Tendenz nach. Richard Wagner ist mit seiner musikalischen Reformation vorwiegend nur für die dramatische Musik als Epoche aufzufassen. Und so sehr es für die kunsthistorische Bedeutung Wagner's gleichgültig ist, ob seine musikalisch-dramatischen Theorieen in allen seinen Werken, oder auch nur in einem einzigen vollkommen rein und vollendet in die Erscheinung getreten sind, so kann natürlich auch bei Liszt, dessen künstlerischer Zielpunkt die lyrische Musik gewesen ist, in erster Linie nur die ästhetische Tendenz seiner Werke in Betracht kommen, und erst an zweiter Stelle die Frage, wieweit Liszt im einzelnen sein musikalisch-lyrisches Problem gelöst hat. Wie grundfalsch übrigens die Annahme wäre, daß das Musikalisch-Lyrische im Verhältnis zum Musik-Dramatischen nur von untergeordneter oder nebensächlicher Bedeutung sei, mag man schon daraus ersehen, daß die musik-dramatische Reform Wagner's doch überhaupt erst auf dem Untergrund der musikalischen Lyrik eines Beethoven möglich war. Und so sehr jede, zu weit übergreifende „Ausschreitung" des „reinen" Instrumental-Komponisten in epische oder dramatische, d. h. „antilyrische Regionen" — wie Bülow schon im Jahre 1863 richtig bemerkt (S. 289) — als „falsche Programm-Musik" charakterisiert werden muß, so sehr ist der Musik-Dramatiker auf die Kunst des instru-

mentalen Lyrikers angewiesen. Man bezeichnet daher auch in zutreffender Weise das Musik-Drama als ein so zu sagen „lyrisches Drama". Eine Weiterentwicklung der musikalischen Lyrik ist folglich für jede spätere Zeit immer auch wieder eine Vorarbeit für eine Weiterentwicklung des musikalischen Dramas. Daß aber unsere lyrische oder dramatische Musik von jetzt ab überhaupt nicht weiter entwicklungsfähig sei, demnach stille stehen müsse, und also heute schon ihr natürliches Ende erreicht habe — das könnte nur ein Pessimist annehmen, der nicht an einen ständigen, wenn auch spiralen, ästhetischen Fortschritt der Menschheit glaubte. In Bezug auf die Frage der Weiterentwicklung der „reinen" Instrumentalmusik, die ja dem Bayreuther Meister nicht so am Herzen lag, wie das musikalische Drama, war nun aber Liszt eigentlich viel zielbewußter und progonenhafter als Wagner. Hätte er eine ebenso meisterhafte Kompositionstechnik besessen, wie sein großer Freund, so wäre er für die Instrumentalmusik ein ebenso großer, wenn nicht noch größerer Reformator geworden, wie Wagner für die Oper. So aber müssen wir bedauern, daß das seiner Idee nach reformatorische Genie Liszt's nicht von einer ganz ebenbürtigen technischen Meisterschaft getragen war. Doch können wir immer noch vollauf zufrieden sein mit der stattlichen Reihe vorzüglicher Meisterwerke, in denen Liszt uns wirklich Großes hinterlassen hat. Beruhigen wir uns dabei, daß auch die Werke Wagner's durchaus nicht alle, und selbst die vollkommensten nicht in jeder Note unsterblich sind. Auch Beethoven hat uns nicht nur Meisterwerke hinterlassen. Ja selbst Joh. Seb. Bach, der größte unter den Großen seiner Kunst, hat wohl gar manches geschrieben, was gleichzeitig mit ihm selbst das Zeitliche gesegnet hat. Zudem streicht jedes später geborene Genie vom Ruhme seiner genialen Vorfahren immer in gleichem Maße etwas ab, als es das Sterbliche

vergangener Kunst durch neues Leben antiquiert. In diesem Sinne mag man dem Satze zustimmen: „tempus edax, homo edacior“. Dadurch aber, daß die Gegenwart jeweils von der Zukunft in verdichteter Verkürzung aufgefaßt wird, erscheint sie spätern Geschlechtern plastisch eindringlicher und gewinnt so — als Vergangenheit — erhöhte Bedeutung. So fingen wir erst durch Beethoven an, einigermaßen zum Verständnis für Bach zu gelangen; und erst durch Wagner wurde die Bedeutung Beethoven's markant hervorgehoben. Und so wird es wohl dereinst auch mit Wagner selbst geschehen. Die Gerechtigkeit der Nachwelt wird aber auch gerade einem Liszt die Anerkennung nicht versagen können, daß er auf dem Felde der Instrumentalmusik ein Pionier der Zukunft war, und zwar weit mehr als Wagner, der auf diesem Gebiete — Faust-Ouvertüre, Siegfried-Idyll — stark-konservative Neigungen hatte, so kühn und revolutionär er auch in seiner, auf der sicheren Unterlage des Dramas basierten Musik gewesen ist. Wie durch unzugängliche Urwälder mußte Liszt — allein auf sich und seine künstlerische Intuition angewiesen — mit heroischer Unerschrockenheit sich durchschlagen, um neue Wege zu eröffnen. Daß Liszt auf seinen einsamen Pfaden von einem guten Stern geleitet war, nämlich von den letzten Werken Beethoven's, das hat Bülow, wie aus seinen Schriften deutlich hervorgeht, als einer der Ersten richtig erkannt.

Ein kursorischer Rückblick auf den Ursprung und die Entwicklung der musikalischen Formen wird diese Erkenntnis bestätigen.

Es ergibt sich hiebei zugleich die Gelegenheit, einen wesentlichen Irrtum zu berichtigen, den Richard Wagner in seinen Schriften — insbesondere in seinem „Kunstwerk der Zukunft“ und in „Oper und Drama“ u. s. w. — aufgestellt und mit dem ganzen Gewicht

seiner Autorität eindringlich vertreten hat. Wenn seitdem die denk- und urteilsträge Kohorte seiner „Janer" mit „wenig Witz und viel Behagen" den gleichen Fehlschluß gedankenlos immer wieder nachplapperte, so hat dies jenen Irrtum ebensowenig zur Wahrheit gemacht, als wie der andere Umstand, daß die eingeschworenen Gegner Wagner's in ihrer Harmlosigkeit gerade daran stets vorübergingen, dagegen aber immer wieder andere unangreifbare und uneinnehmbare Positionen Wagner's mit ihren Widderköpfen berannt haben.

Nach Wagner's Auffassung ist bekanntlich alle sogenannte „reine" Instrumentalform ihrem innersten Wesen nach Tanzform. Da wir uns nun aber eine Kunst — und so auch die Instrumentalmusik — ohne Form vernünftigerweise gar nicht vorstellen können, so ist der Schöpfer einer Kunstform jeweils als der Schöpfer des betreffenden Kunstzweiges, seiner Erscheinungsweise nach, anzusehen. In solchem Sinne kann man demnach kurz sagen, Wagner führe die Instrumentalmusik auf den Tanz zurück.

Abgesehen zunächst von inneren, logischen Gründen, so ist doch jedenfalls niemand im stande, rein praktisch, empirisch, glaubhaft nachzuweisen, daß der Tanz oder gar die Tanzkunst überhaupt je irgendwo oder irgendwann einmal ohne die begleitende Beihilfe eines, wenn auch noch so primitiven, lediglich rhythmischen musikalischen Instrumentes, also kurz gesagt: ohne Instrumentalmusik existiert habe. Wie soll nun eine Kunst (die Tanzkunst), welche de facto nie und nirgends ohne die Unterstützung einer anderen (der Tonkunst) aufgetreten ist, der Ursprung dieser andern Kunst sein können? Wenn aber Wagner's Satz, die Instrumentalmusik verdanke dem Tanz ihren Ursprung, richtig wäre, so müßte doch die Tanzkunst, als das Originäre, irgendwo oder irgendwann einmal ohne das Derivative, also ohne die Musik, ein einsames Dasein gefristet haben. Jede

absolut unerläßlicher Faktor ist! Nun bringt es aber die Beschränktheit unseres menschlichen Auffassungsvermögens einerseits, und der mehr oder minder ausgeprägte Materialismus unserer technischen Kunstmittel andererseits unvermeidlich mit sich, daß wir das Transcendentale der Kunst nicht in seiner abstrakten Unendlichkeit, sondern nur in konkreter, formalistischer Gestaltung künstlerisch zu bezwingen vermögen. Am wenigsten hat die Poesie unter diesem Materialismus der Technik und der sinnlich begrenzten Rezeptionsfähigkeit des Menschen zu leiden. Einen schwierigeren Stand in dieser Hinsicht hat bereits die Musik. Am gefährlichsten aber sind die bildenden Künste von der drückenden Last der Materie bedroht. Und doch war der bildende Künstler der Erste, der — einzig mit den Pfeilen seines Geistes bewaffnet — den Heldenkampf gegen die Materie auf sich nahm. Prometheus war der Vater aller Kunst, d. h. ohne mythologisches Gleichnis geredet: der Bildner war der erste Künstler. Das neue Testament der tönenden Künste hat das alte Testament der bildenden zur historischen Voraussetzung. Charakteristischerweise bezeichnet denn auch der gewöhnliche Sinn des Volkes, der sich ja gerne in vorsintflutlichen Erinnerungen ergeht, selbst heutigen Tages noch mit dem Ehrennamen „Künstler" nur den Architekten, Bildhauer und Maler, und zwar diese ohne weitere Specifikation. Der Dichter und Musiker gelten ihm also noch immer nicht als „Künstler" — so sehr auch in unserer Gegenwart z. B. das ursprüngliche „Können" des Malers, der mit der Zeit alle möglichen mechanischen Hilfsmittel an die Hand bekommen hat, immer weiter zurückgeht im Vergleich zu dem „Können" des Musikers, an dessen technische Potenz allein schon von Jahr zu Jahr mit Recht unausgesetzt höhere Anforderungen gestellt werden. Diese Schätzungsweise des Volkes ist eben ein atavistischer Gedächtnisrest vergangener

Jahrtausende. Denn die in Wahrheit urgeborenen Schwestern waren einzig die bildenden Künste. Der allererste Bildner aber war ein Baumeister. Wohl sind die ersten Äußerungen des menschlichen Kunsttriebes so enge mit unserem Erdenstoff und mit der Alltags-Nützlichkeit verknüpft, daß der Anfang einer wirklichen Kunst nur sehr schwer, oder eigentlich: unmöglich ganz genau zu bestimmen ist. Vermutlich war aber die Baukunst schon wegen ihrer direkten Beziehung zu den wichtigsten menschlichen Bedürfnissen früher gegeben, als irgend eine andere Kunst, und gewiß schon wenigstens einigermaßen künstlerisch stilisiert in jenen fernen Zeiten, wo alle andern Künste noch mehr oder weniger embryonal in rohen Urzuständen lagen. Es wäre gänzlich unfruchtbar, mit phantastischen Vermutungen im grauen Nebel menschlicher Urgeschichte herumzuwühlen und hinfällige Hypothesen darüber aufzustellen, in welcher Reihenfolge und in welchem Zeitabstande die übrigen bildenden, und später auch die tönenden Künste der urgeborenen Architektur gefolgt sind. Beschränken wir uns lediglich auf die unanfechtbaren Ergebnisse historischer, streng-wissenschaftlicher Forschung, wonach für uns Spätgeborene die Baudenkmäler vergangener Jahrtausende jedenfalls als die überhaupt ältesten Kunstzeugnisse menschlichen Geistes anzusehen sind. Für diese — kunstgeschichtlich betrachtet — erste Stellung der Architektur spricht auch der schwerwiegende innere Grund, daß keine Kunst — nicht bloß die Musik allein — ihr Formales ganz nur aus sich selbst, d. h. aus ihrem transcendentalen Inhalt schöpfen konnte, sondern vielmehr in ihren ersten Anfängen mit zwingender Notwendigkeit auf eine ihr von außen zufließende formale Unterstützung angewiesen war. Schon bei der Schaffung ihres rein äußerlichen, technischen Apparates und bei der Handhabung desselben bedurfte sie unfehlbar fremder Hilfe. Dieser helfende, rettende Gott, dieser deus ex machina war für die

Kunst niemand anderer als — die Empirie, die Wissenschaft. Galt es nun einmal, die pragmatischen Axiome derselben für künstlerische Zwecke zu verwerten, so war gewiß die Architektur vermöge ihrer Doppelaufgabe, sowohl rein praktischen, wie auch rein künstlerischen Zwecken zu dienen, am ehesten berufen, eine entsprechende Geschäftsverbindung zu entrieren. Das einzige wissenschaftliche Element aber, das die formenbedürftige Kunst in sich aufnehmen konnte, ohne durch Aufnahme eines solchen Fremdkörpers unheilbar an Blutvergiftung zu Grunde gehen zu müssen, dieses einzige fremde Element konnte ihr ganz allein nur von der Mathematik geliefert werden. Und dieses Element heißt: die mathematische Größe, die Proportion, die Verhältniszisser — also kurz gesagt: die Zahl. Mit sicherstem Natur- und Kunst-Instinkt hat dies schon in dunkelster Urzeit der künstlerische Geist des Menschen hellsichtig erkannt. Die im großen wie im kleinen logisch ordnende Zahl ist in gleicher Weise im Dienste der praktischen und begrifflichen Bedürfnisse von Empirie und Wissenschaft, wie auch als formenschaffende Kraft, als formales Element für jede Kunst von ausschlaggebender Bedeutung. So engbegrenzt und nüchtern, dürr und trocken, tot und teilnahmslos die einzelne Ziffer uns erscheint, so wunderbar und lebensvoll, so überströmend rätselhaft ist die Zahl in der Unendlichkeit ihrer Reihe und der unbegrenzten Verwandlungskraft ihrer Größenverhältnisse. Mit dieser, urewig ihr eigenen Mystik greift sie wie in die wissenschaftlichen Begriffe der Unendlichkeit von Zeit und Raum, so in die transcendentale Welt der Kunst geheimnisvoll hinüber. Und so mußte die Zahl geradezu prädestiniert erscheinen, als Brücke zwischen Wissenschaft und Kunst zu dienen. Die glückgesegnete Hand, die diese Brücke schlug, das war die Meßkunst. Und der erste Mensch, der auf dieser kühnen Brücke vom

Diesseits der Wissenschaft zum andern Ufer, ins Jenseits der Kunst hinüberschritt, das war der erste Künstler, der Architekt. Ob nun dieser erst nur aus prosaischen, praktischen, utilitarischen Gründen, oder von einem, wenn auch noch so primitiven, höheren künstlerischen Gesichtspunkte aus handelte, als er die Zahl, die Meßkunst für sein Schaffen verwandte, das ist im wesentlichen gleichgültig. Jedenfalls läßt sich hier in der Architektur, wie in den übrigen bildenden Künsten, an den hinterbliebenen Denkmälern uralter Kunstgeschichte so recht anschaulich für uns nachweisen, wie die Zahl erst nur im Meßhandwerk bestimmend lebte, wie dieses Handwerk durch Menschengeist zur Meßkunst sich erhob, und wie die Meßkunst schließlich das starr Begriffliche der Zahl im Laufe der Jahrtausende bis zu den idealsten Formen vergeistigt hat. Dieser formale Entwicklungsprozeß der ältesten menschlichen Kunst mußte natürlich auch für alle, in späteren Jahrhunderten neu hinzutretenden jüngeren Künste von bestimmender, vorbildlicher Bedeutung werden. Und so ist die Zahl als Schöpferin der Meßkunst, und die Meßkunst als Schöpferin aller Kunstform anzusehen. Als Motto für die Biologie der Form ist also jene Weisheit des Pythagoras zu setzen: „Im Anfang war die Zahl". In diesem Entwicklungsgange lag natürlich von vornherein die unheimlich drohende Gefahr verborgen, der trockene mathematische Begriff könnte früher oder später einmal die blühende künstlerische Phantasie, der tote Formalismus die lebendige Seele, den Idealismus in der Kunst zerstören. Der eisig-strenge Winterfrost hätte die zarte Lenzesblüte knicken können. Das künstlerische Herz der Menschheit aber und das transcendentale Gewissen der Künstler hat diese Gefahr bisher noch stets hintangehalten. Hoch über alle äußere Form hat die wahre Kunst zu jeder Zeit das Ewig-Innerliche, die Seele, die Idee gestellt. Und so darf jene bange Gefahr wohl

als für immer beseitigt gelten. Ja noch mehr: der kühne Künstler hat in jenem Augenblick, da er die Zahl für seine Form zu leihen nahm, so wenig sich vor dieser Sphinx gefürchtet, daß er mit unerschrockener Verwegenheit die Zahl nicht nur als Ordnerin der äußeren Erscheinung seiner Werke, sondern auch zur sinnbildlichen Deutung ihres geheimnisvollen transcendenten Inhaltes für sich dienstbar machte. Gleichwie das begriffliche Denken seinem Wesen nach auf einer Verstandesarbeit beruht, die wir als ein Vergleichen, also ein ideales Rechnen bezeichnen dürfen; und wie das philosophisch Abstrakte, Allgemeine durch die mathematisch-logische Thätigkeit unserer Denkkraft in Konkretes zerlegt und aufgelöst, also individualisiert, und dadurch eindringlicher, plastischer wird — ebenso ist es auch dem Künstler möglich geworden, das Mysterium der Stimmung und Empfindung durch die symbolische Logik der Zahl vom universalen Gefühlsausdruck bis zum individualisierten künstlerischen Gedanken zu steigern. In diesem Sinne hat er mit gotterfülltem Glauben über die Eingangspforte zum Tempel seiner Kunst den weisheitsvollen Spruch geschrieben: „Im Anfang war das Wort." In seinem Formalismus — Mathematiker, in seinem Idealismus — Poet: das war der erste Künstler auf der Welt, und das wird dereinst wohl auch der letzte hier auf Erden sein. Diesen künstlerischen Dualismus veranschaulicht uns wiederum am deutlichsten und vorbildlich für alle andern Künste: die Geschichte der Architektur. Die Entwicklung der Baustile, insbesondere die Ornamentik, ist im wesentlichen zugleich eine konzentrierte Geschichte überhaupt aller menschlichen Kunstform. Es würde hier zu weit führen, des näheren darauf einzugehen, wie der Formalismus der Baukunst in allen ihren Epochen immer auch tonangebend für die übrigen bildenden Künste war, die ja naturgemäß von den, durch die Architektur

vorgebildeten Formalgesetzen stets am meisten direkt übernehmen konnten. Man denke nur an Proportion und Perspektive, an die älteste Plastik, an Landschafts-Architektur- und Fresko-Malerei u. s. w. Aber auch die tönenden Künste haben die, von der Architektur längst schon Jahrhunderte zuvor entwickelten mathematischen Gesetze analog, d. h. symbolisch auf ihr Gebiet übertragen. Wie jeder einzelne Mensch — als abgekürzte Geschichte des ganzen Menschengeschlechtes — in seiner Kindheit lange schon den Baumeister spielt, ehe er nur eine einzige Rede grammatikalisch oder künstlerisch-logisch setzen kann, so hat auch die Dichtkunst in ihrer Gesamtheit für das künstlerische Gefüge und die logische Entwicklung ihrer Ideen im wesentlichen das architektonisch-mathematische Vorbild zur historischen Voraussetzung. Nur hat sich die menschliche Sprache vermöge ihrer unendlich größeren Entwicklungsfähigkeit und ihrer begrifflichen Beweglichkeit im Laufe der Jahrtausende viel rascher von ihrem formalen Vorbild emanzipiert, als irgend eine andere Kunst. Wir müssen fast bis auf die ältesten Ursprachen oder auf die Sprache wilder Völkerschaften zurückgehen, um zu erkennen, daß unsere künstlerische Rede ihrem formalen Ausgangspunkte nach eine sprach-symbolische Baukunst darstellt. Was aber speziell die Musik anlangt, so läßt sich die älteste, so hochausgebildete Entwicklung der (nur eben ganz irrtümlich sogenannten) „rein"-musikalischen Formen unmöglich anders deuten, als eine symbolische Übertragung der architekturalen Maße. Lange bevor die Tonkunst die Fertigkeit haben konnte, auf eigenen Füßen zu stehen, zu gehen, zu laufen oder zu tanzen, oder gar nach eigener Weise zu dichten, lange vordem haben wir schon eine hochvollendete Baukunst der Musik. Schon der einzelne Ton ist ja — wenn auch unwillkürlich und für den Musiker mehr oder minder unbewußt — nichts anderes als ein architekturaler Aufbau von vielen

Tönen, bestehend aus einem untersten, schweren Fundamentalton und darüber sich auftürmenden, nach der Höhe zu in mathematischer Proportion immer leichter werdenden Obertönen. Aber auch für die willkürliche, bewußte Kombination von zwei solchen schweren Grundtönen, welche nicht nach einander (melodisch), sondern mit- oder über-einander (harmonisch) gesetzt werden sollen, ist wiederum das gleiche architektonische Gesetz maßgebend: das größere Gewicht hat für das leichtere die Unterlage zu bilden, ein Verhältnis, das von Schopenhauer bekanntlich als Proportion von „Stütze und Last" bezeichnet wird. Und so ist auch der Dreiklang und jede weitere Mehrstimmigkeit, im einzelnen wie in der gegenseitigen Verbindung, von denselben Gesetzen abhängig. Auch in der Musik liegt das Schwergewicht, die maßgebende Bedeutung immer im Fundamente. Und schließlich die älteste äußere Form von Tonstücken anlangend, so ist der erste, musikalisch ausgebildete, sogenannte „imitierende" Stil (Kanon, Fuge u. s. w.) seiner Erscheinung nach, sowohl in der Konstruktion des über-einander, wie in der Proportion des nach-einander, gleichfalls ein Tonbau ganz nach architekturalen Maßen. Der Kanon ist der in Musik gesetzte gothische Dom. Er ist von Grund aus dogmatische Architektur. Denn wie einst der dichtende Priester dem Architekten aus der Umstrickung der Meßkunst hinweg ein höheres Ziel gewiesen hat, so war auch wiederum die Kirche es, die den Tonsetzer in die Schule der, von ihr längst sanktionierten Baukunst einführte. Diese Wechselbeziehung zwischen Architektur und Tonkunst wurde denn auch von unseren Vorfahren schon in frühester Zeit sehr richtig bemerkt; nur wurden von einer merkwürdig verschrobenen, unproduktiven Ästhetik ganz falsche Schlüsse daraus gezogen. Man sprach von den großen Baudenkmälern als von erstarrter, gefrorener, versteinerter Musik, von Steinsymphonien; von der Musik dagegen

als von flüſſig gewordener, klingender, tönender Architektur. Inſoweit wäre es gut geweſen. Nun meinte aber jene Äſthetik, das Architektoniſch-Formale ſei die einzige Exiſtenzmöglichkeit und Exiſtenzberechtigung der Muſik; ſie vergaß alſo hiebei, daß die Tonkunſt mit ihrem tonſpielenden Formalismus doch auch, wie jede andere Kunſt, etwas auszudrücken habe. Der muſikaliſche Inhalt galt demnach unſerer tiefſinnigen Äſthetik offenbar als kleinliche Nebenſache! Zum Glücke hatten ſich unſere großen Tonkünſtler ſelbſt um derlei äſthetiſch-unfruchtbare Irrlehren nie ſonderlich gekümmert, ſondern ſtets mehr um ihre Hauptſache.

VIII.

Da der Tonkunſt zum Ausdruck ihres tranſcendentalen Inhaltes nicht wie den bildenden Künſten eine Vorlage, ein nachzuahmendes Vorbild in der äußeren Natur, und auch nicht jenes begrifflich-logiſche, konkret-ſprachliche Element gegeben iſt, welches in der Dichtkunſt den Ausdruck kühnſter Phantaſieen ermöglicht und ſelbſt philoſophiſche Abſtraktionen und Ideen noch verdeutlicht, ſo war die Muſik natürlich von allem Anbeginn mit zwingender Notwendigkeit darauf hingewieſen, die überſinnlich-ſymboliſche und unermeßlich vieldeutige Sprache ihrer Gefühlswelt in ſtrengſten Formalismus einzukleiden. Denn gleichwie die litterariſche Sprache ihre Deutlichkeit und Gemeinverſtändlichkeit lediglich einer, auf dem Zwange mathematiſcher Logik baſierten, Jahrtauſende lang familiär geübten, ſinnbildlichen Konvention der Menſchheit verdankt: ſo konnte auch die Tonkunſt nur auf ähnlichem Wege hoffen, je einmal dahin zu gelangen, das Abſtrakte, Unſagbare und Unfaßliche ihres Gefühlsausdruckes in konkret-ſymboliſche Sprache umzu-

prägen. Erſt mußten alle nur möglichen und irgend erdenkbaren Kombinationen von Harmonie und Kontrapunkt vollſtändig erſchöpft und praktiſch tauſendfach erprobt ſein, ehe ein Tondichter es wagen durfte, alle dieſe Kombinationen ſinngemäß zu deuten und als dichteriſche Sprache zu verwenden. Und ſo wundere man ſich nicht, daß Jahrhunderte lang dieſe qualvolle Selbſtzucht faſt der ausſchließliche Selbſtzweck der Muſik zu ſein ſcheint. Mit bewunderungswürdigem Inſtinkt hat die ſeelenvollſte aller Künſte mit unerbittlicher Strenge ſich ſelbſt das Beſte abgerungen, indem ſie ihr Unendlich-Ewiges dem Banne engſter Formen unterordnete. Durch dieſe Beſchränkung ward ſie erſt zum Meiſter. Der mathematiſch-logiſche Formalismus, das ſtarre Ebenmaß der Architektur — das war die hohe Schule der Muſik, in der das Geiſtervolk der Töne in konkret-verſtändlicher Weiſe erſt menſchlich gehen und tanzen, ſchließlich aber auch ſprechen und dichten lernte. Hätten unſere großen niederländiſchen Meiſter ihren Zeitgenoſſen mit gemütlichen Volksweiſen zum Tanze aufgeſpielt, ſo hätten ſie vermutlich auch ſchon damals auf den Beifall der Menge ſicher rechnen dürfen; ſie haben es aber vorgezogen, in ernſter architektoniſch-kontrapunktiſcher Arbeit den cantus firmus zum konzentrierten Ausdruck ſeiner ſelbſt zu zwingen, und ſo die Ausdruckskraft, die Sprachfähigkeit, den Symbolismus der Muſik aufs höchſte zu ſteigern. Ohne die formaliſtiſche Vorarbeit der Niederländer hätten wir noch heute keinen Bach gehabt, geſchweige denn einen Beethoven oder Wagner. Und wenn dieſen es gelingen konnte, das Unausſprechlichſte der Muſik in plaſtiſche Sprache formvollendet umzugeſtalten, ſo haben wir es zunächſt wohl ihrem grandioſen Genie, nicht zum geringſten Teil aber auch der techniſchen Kunſtfertigkeit der Niederländer zu verdanken. Die ſtolzen Dome dieſer alten Meiſter ſind teilweiſe längſt

verfallen; aus ihren Ruinen aber wuchs neues Leben blühend empor. Diese Thatsache beweist allein schon, daß jene architektonische Musik des 15. und 16. Jahrhunderts durchaus nicht bloß im Formalismus auf- und unterging. Denn aus nichts wird nicht etwas, und aus bloßen Formeln hätte nie ein Geist entsprießen können, wie er in Beethoven's Symphonieen gemeinverständlich zu uns spricht. Übrigens zeigen ja, wie ich bereits erwähnt habe, gerade die vollendetsten Dichtungen dieses Meisters die größte Verwandtschaft mit der Kunst der Niederländer. Die architektonische Musik war eben auch — wie die Architektur selbst, trotz ihrer starren Konstruktion — von je in Wahrheit Poesie gewesen. Denn das Idealbild, das der Natur vorschwebte, als sie den ersten Künstler schuf, war nicht die Fratze eines Formelkrämers, sondern das Bildnis eines Dichters, der mit seinem Können uns etwas auszudrücken, etwas auszusprechen hat. „Im Anfang war das Wort." Nur war natürlich, entsprechend den primitiven Urzuständen der menschlichen Sprache und des menschlichen Geistes, auch die erste künstlerische Rede nicht gleich ein freies, formvollendetes Gedicht, ja nicht einmal ein stilisierter Satz, sondern in Wahrheit nur ein einzelnes Wort. Und dieses Wort war zudem ein versteinertes. Denn was sind jene vorgeschichtlichen Denksteine — „Felsstücke, welche das Eisen nicht berührt hatte" — anderes, als das erste künstlerische Wahrzeichen, Buchstaben und Wörter, mit primitivster Grandiosität von einer wahren Riesenfeder ins Buch der Geschichte eingetragen? Hier eine granitene Siegeshymne; dort ein für die Nachwelt fixiertes Versöhnungsfest; dort eine erstarrte Leichenrede — kurz eine lapidare Chronik, ein versteinertes Epos im Cyklopenstil! Sechs volle Jahrtausende und wohl noch länger war alle monumentale Dichtung der Menschheit Versteinerung gewesen. Von frühester Urgeschichte bis herauf

zum 15. Jahrhundert ist — wie Victor Hugo bereits vor mehr als 60 Jahren in einem geistvollen Kapitel von „Notre Dame“ in allen Einzelheiten glänzend erörtert hat — die Baukunst thatsächlich das große Hauptbuch der Menschheit gewesen. Im fernen Orient wurde es begonnen, vom griechischen und römischen Altertum fortgesetzt, und das Mittelalter hat seine letzte Seite geschrieben. Von der urältesten Pyramide Ägyptens, vom Tempel Salomonis bis zum babylonischen Turm und der Pagode Hindostans, von der dorischen Säulenhalle bis zum Kölner Dom ist jede Überlieferung in einem Baudenkmal versiegelt worden. Jeder menschliche Gedanke fand in diesem ungeheuren Buche seine Seite. Nichts wurde bis dahin Großes und Bedeutendes gedacht und gethan, empfunden, erlebt und gedichtet, was nicht in Stein geschrieben wäre. Alle Tempelbauten dieser langen, bangen Jahrtausende — was reden sie anderes, als versteinerte Symbolik? Sie deuten uns das Weltenrätsel — die einen im Geiste eines idealistischen Materialismus, indem sie, mit künstlerischer Formvollendung im ganzen und geistvollster Harmonie im einzelnen, mit aller Wucht auf Mutter Erde sich stützen; die andern im Geiste eines materialistischen Idealismus, indem sie mit hochstrebendem Blick in ihrer Totalität auf ein Transcendentales hinüberweisen, zugleich aber doch durch das merkwürdigste fratzenhafte Detail als Kinder dieser Welt sich unmaskiert bekennen. Die Architekten aber, die uns diese versteinerte Philosophie und Metaphysik predigten, waren Mitglieder jenes geheimen Dichterbundes, der als Priesterkaste allüberall und jederzeit das gleiche Symbol verteidigt hat: das Dogma und den Mythos. Das charakteristische Leitmotiv all ihrer Dichtungen ist die Unveränderlichkeit der Linie, die starre Unfehlbarkeit des Gesetzes, die Heilighaltung der Form. Hier ist jeder Fortschritt, jede Weiterentwicklung: Stil-

loſigkeit, d. h. wie ſie es nennen: Geſetzesverletzung, Heilloſigkeit, Gottloſigkeit — Sünde! Die Gothik hat in dieſem lapidaren Symbolismus die letzte Dichtung niedergeſchrieben. Sie gab aber dem Architekten die Symbole frei, und dadurch wurde die Baukunſt profan. Man erinnere ſich nur der ausſchmückenden Details in unſern alten gothiſchen Kirchen. Sie legen ein draſtiſches Zeugnis ab von der zügellos profanen dichteriſchen Phantaſie der Architekten. Der menſchliche Gedanke konnte es eben zur Zeit der Inquiſition nur als verſteinerte Karikatur wagen, ſich „aufgeklärt" zu geberden. Es war dies die „Preßfreiheit" eines ſteinernen Zeitalters. Da kam jene einzige, wirkliche, wahre, große Revolution der Menſchheit: Gutenberg war es, welcher der Architektur den Todesſtoß verſetzt hat. Die Buchdruckerkunſt hat die Baukunſt vernichtet. Und da die Architektur im Laufe ihrer Entwicklung der höchſte künſtleriſche Ausdruck einer allumfaſſenden Hierarchie geworden war, ſo wurde auch dieſe durch Gutenberg aufs ſchwerſte miterſchüttert. Die theophaniſtiſch-ariſtokratiſche Steinzeit des menſchlichen Geiſtes ward abgelöſt von einer humaniſtiſch-demokratiſchen Papierwelt. Der Tempel weicht dem Buch. Die dichteriſche Symbolik in ein gedrucktes Buch zu faſſen, iſt einfacher, bequemer und billiger, als mit Bergen von Stein eine koſtbare Bibel zu ſchreiben. So ward das „Wort" vollends „erlöſt" — denn es wurde, was es von Anbeginn zu ſein verlangte: ein „geflügeltes"; und der Gedanke ward unvergänglicher als je zuvor. Handſchriften konnte ein Türke vertilgen. Das gedruckte Buch aber vertilgt kein Sultan und kein Papſt. Es iſt allgegenwärtig als ein Geiſt, von keinem Dogma der Welt zerſtörbar, ſelbſt aber jedes Dogma vernichtend. Und ſo ſiecht nun die Baukunſt — von Gutenberg depoſſediert — ſeit dem 15. Jahrhundert langſam dahin. Die Renaiſſance iſt ihr glänzender Verfall. Seitdem

aber weist das hippokratische Gesicht der Architektur alle Merkmale der „Auszehrung" auf. Die großen Geistesdenkmäler der Menschheit werden jetzt und für alle Zukunft nicht mehr gebaut, sondern gedruckt. Die Baukunst hat also keine neue Entwicklung mehr vor sich. Denn neue Entwicklung heißt neuer Stil. Und neuer Stil setzt wesentlich neue Aufgaben, neue Ideen, neuen Geist voraus. Durch die Buchdruckerkunst ist aber der Geist so schnell-lebig geworden, so blitzartig, daß der schwerfällige Stein unmöglich mehr mitkommen kann. Er ist als Vorkämpfer weltbewegender Ideen außer Dienst gestellt. Er ist kein Progone mehr, und so muß er künstlerisch in sich zu Grunde gehen. Eine neue Epoche also ist von der Architektur vergebens zu erwarten. Im günstigsten Falle darf man für sie auf ein ehrenvolles Epigonentum noch rechnen. Dieser Entwicklungsprozeß ist aber höchstens insofern zu bedauern, als ja vielleicht auch ein reifer Mann mit Wehmut auf die Spiele seiner Kindheit zurückblickt. Denn daß durch die ehemals dominierende Machtstellung der Architektur alle übrigen Künste mehr oder weniger wie in starrem Winterschlaf festgehalten waren, hat uns die Geschichte eindringlich gelehrt. Einzig die Dichtkunst, als die beweglichste und freieste aller Künste, konnte von jeher auch neben der erdrückenden Schwere der Baukunst ein (in gewissem Sinne) selbständiges Leben führen. Alle anderen Künste aber, so insbesondere die übrigen bildenden Künste, Malerei und Plastik, lagen bis zum 15. Jahrhundert ganz im Banne der Architektur. Denn alle wirklich ergiebigen, großen und bedeutenden, monumentalen künstlerischen Aufgaben stellte nur der Architekt. Selbst die Tonkunst war mit Stein belastet. Und so erscheinen uns natürlich auch die Tondichtungen jener Zeit — rühmliche Ausnahmen abgerechnet — jetzt fast nur mehr als Petrefakten. Seitdem nun aber die Architektur mit

Gutenberg's revolutionärem Willen aufgehört hat, eine das ganze Volks- und Weltbewußtsein in sich einschließende Gesamtkunst zu sein, seitdem entzogen sich die andern Künste — die nolens volens bis dahin ihrem Zwange unterlegen waren — mehr und mehr dem Formalismus der Versteinerung. Der „heilig"-gehaltene Stil der Baukunst und ihr dogmatisch-mythologischer Inhalt, als „maßgebendes" Vorbild, als Richtschnur und mosaische Gesetzestafel von ehedem ward nun zertrümmert.

„Vom Eise befreit sind Strom und Bäche
Durch des Frühlings holden, belebenden Blick."

Ja in Wahrheit, die Erfindung der Buchdruckerkunst ward zum Ostermorgen für die freie Form und für den freien dichterischen Geist. Und Gutenberg ist zum Luther aller Künste geworden. Jetzt erst ward der Steinmetz ein Michelangelo; jetzt erst der Bildschnitzer ein Raffael; jetzt erst entwickelte sich das heilige, mythologische Gedicht zum freien, revolutionären, rein-menschlichen Charakter-Drama, jetzt erst ward ein Shakespeare geboren; jetzt erst konnte der strenge Kanon zur freien Musik sich entfalten, jetzt erst erstand ein Joh. Seb. Bach. — Es ist ein großer Irrtum Wagner's, aber gleichfalls aus seiner konstant einseitigen, dramaturgischen Auffassung aller Kunstgeschichte erklärbar, wenn er behauptet, im alten griechischen Drama seien alle Künste gleichmäßig vereinigt gewesen, nach dem Verfall dieses Dramas hätten sie sich getrennt und einseitig allein für sich selbst weiter entwickelt, um schließlich im „Gesamtkunstwerk der Zukunft" sich wieder zu höherer Ordnung friedlich zu vereinigen. Manches Jahrtausend (!) vor dem ersten griechischen Drama waren die bildenden Künste, insbesondere die Architektur, längst schon hochentwickelt, während von Musik damals wohl kaum schon viel die Rede gewesen sein konnte. Gleichzeitig mit der Blütezeit des griechischen Dramas

hat außerhalb (und durchaus nicht innerhalb!) des Dramas gerade die bildende Kunst gleichfalls eine höchste Blüte erlebt. Was die bildenden Künste innerhalb des griechischen Dramas zu leisten hatten, oder wirklich leisteten, war — wie es neuerdings auch wieder im modernen Musikdrama der Fall ist — lediglich eine mehr oder minder „dämonische" Karikatur. Die Musik im griechischen Drama aber ist im Verhältnis zu seiner dichterisch-philosophischen Vollendung nur als eine ziemlich embryonale Nebensache zu erkennen. Nach dem Verfall des griechischen Dramas endlich ging die Architektur immer noch unbeirrt, wie auch zuvor schon, ihre eigenen Wege weiter, und die übrigen Künste standen alle mehr oder minder in ihrem Dienst; denn sie proponierte ja alle großen Aufgaben. Speziell die Musik hat sich nur am Gängelband der Baukunst, und keineswegs „auf eigene Faust" herangebildet. Die eigentliche, selbständige, freie Entwicklung aller Künste aber ist, wie wir gesehen haben, mit der Blüte oder dem Verfall irgend einer dramatischen Kunst schlechterdings in keine Beziehung zu bringen. Die schrankenlose Freiheit der Einzelkünste datiert erst aus dem 15. Jahrhundert, von der Erfindung der Buchdruckerkunst und dem dadurch bedingten Niedergang der Architektur. — Da die Musik unter den produktiven Künsten überhaupt die jüngste ist, so hat sie bei jeder bedeutenden Epoche der allgemeinen Kunstgeschichte stets als die letzte die Reihe geschlossen. So sehr die Tonkunst auf diese Weise jederzeit als eine mehr oder minder „unzeitgemäße" Kunst erscheinen muß, so sehr ist diese ihre Jugend doch gerade für sie — die allein unter allen Künsten sich nicht an äußerlichen Naturvorlagen fortbilden kann — von eminentem Vorteil. Sie erspart sich hiedurch unendlich viel von all den Irrtümern, die mit jeder weiteren Entwicklung in der Kunst unvermeidlich verbunden sind. Als die letzte der Künste in jeder

neuen Epoche fußt ſie — die Irrtümer der Entwicklung beiſeite laſſend — nur auf den geläuterten neuen Erfahrungen und den durch ſolche Erfahrungen gefeſtigten Kunſtprinzipien. Sie bietet am Schluſſe der Reihe gewiſſermaßen ein Reſumé des höchſten Kunſtverſtandes der ganzen Epoche. In dieſer kunſthiſtoriſchen, um nicht zu ſagen kunſtphiloſophiſchen Auffaſſung brauchen wir uns dadurch nicht verwirren zu laſſen, daß wir in der Muſikgeſchichte wiederholt beobachten können, wie junge Heißſporne unter den Muſikanten den vollſtändigen Ablauf einer neuen Epoche aus Ungeduld ihres unklaren Hirnes gar nicht erſt abwarten und ſich allzu gerne ſofort jeder neu beginnenden — ſeit dem 15. Jahrhundert nicht mehr von den Architekten, ſondern meiſt von den Dichtern ausgehenden — allgemeinen Kunſtbewegung anſchließen möchten. So gibt es z. B. heutzutage — obwohl unſere Muſik noch ganz von Chopin, Schumann, Berlioz, Liſzt und Wagner u. ſ. w., alſo kurz geſagt: von der Romantik zehrt, und alle unſere muſikaliſchen Ausdrucksmittel (Melodie, Harmonie, Polyphonie, Inſtrumentation ꝛc.) durchaus romantiſch ſind — doch bereits etwelche Muſikanten, die ſich ganz dem Naturalismus und Verismus unſerer modernen Litteraten zu eigen geben möchten, obwohl dieſe neue „litterariſche“ Epoche in ſich ſelbſt, nämlich „dichteriſch“, noch keineswegs abgeklärt, geſchweige denn abgeſchloſſen iſt. Und ſo gewähren ſie dem objektiven, philoſophiſch zuſchauenden Beobachter das unerquickliche Schauſpiel, wie die Muſik mit den von Grund aus romantiſchen Mitteln der letzten großen Epoche neue, abſolut unromantiſche, realiſtiſche und naturaliſtiſche Ideen auszudrücken ſich ganz vergebens abrackert. Erſt wenn einmal die Litteratur mit ihrer neuen Entwicklung ſelbſt im klaren ſein wird, erſt dann wird auch die Muſik das Facit daraus ziehen können. Alle vorzeitigen und darum un-

reifen Bemühungen werden dereinst von der Musikgeschichte unbarmherziglich begraben werden. So hat es auch bereits zur Zeit unserer Klassiker, als die musikalische Klassizität kaum festgestellt war, sofort einige Tollköpfe gegeben, welche der in der Dichtkunst und Malerei neu auftauchenden Romantik „zeitgemäß", d. h. modelüstern „a tempo" folgen wollten. Sie gingen natürlich und verdientermaßen — trotz manchen Tageserfolges, der selbst einen Beethoven „übertrumpfte" — für die Musikgeschichte ohne Sang und Klang verloren. Die Romantik in der Musik, so insbesondere ein Richard Wagner, konnte erst reifen, nachdem die Romantik in allen übrigen Künsten vollkommen abgeschlossen vorlag. Dafür wurde aber auch Wagner ein Romantiker in höchster Potenz, wie es kein einzelner Dichter oder Maler je gewesen ist. Wagner stellt die Summe aller Romantik dar. So repräsentiert ja auch Beethoven in seinen Werken die ausschließlichste Klassizität, während z. B. unser Klassiker Goethe trotz aller Klassizität doch auch einerseits noch sehr viel Sturm und Drang, andrerseits aber bereits manche Romantik in sich vereinigt hat und darum nicht so der „typische" Klassiker ist, wie der Musiker Beethoven. Und so war es auch bei jener grandiosen Kunstentwicklung nach Gutenberg. Der schlichte Thomaskantor Joh. Seb. Bach, als der letzte in der großen Reihe, stellt thatsächlich — formal betrachtet — die größte künstlerische Leistung dieser Epoche vor, so sehr ein Shakespeare geistig dem biederen deutschen Musikus unendlich überlegen war. Shakespeare hatte aber nicht nur das vollendete griechische Drama, sondern auch die ganze Geschichte und die wundervolle Philosophie von Jahrtausenden für seine Kunst direkt oder indirekt zur Vorlage. Bach dagegen ruhte einzig auf den Schultern der Niederländer und erscheint uns darum um so riesenhafter. Es ist gar

nicht auszudenken, bis zu welcher Unermeßlichkeit sein gewaltiges Genie sich schließlich entwickelt hätte, wenn ihm nicht, wie leider thatsächlich, durch die schwierigen Verkehrsverhältnisse seiner Zeit und den Mangel einer universellen Schule ein Geistesheros wie Shakespeare so gänzlich fremd geblieben wäre. Denn er war nicht nur der größte Tonbaumeister, den je die Musikgeschichte erlebt hat, sondern zugleich auch ein Tondichter so recht von Gottes Gnaden. Wer diese musikpoetische Bedeutung des großen Sebastian in seinen Passionsmusiken und seinen, selbst für heutige Begriffe noch unerreichten wundervollen Kantaten, oder in seinen Orgel- und sonstigen Instrumentalwerken nicht zu erkennen und zu würdigen vermag, der hat einfach aus einer Musikgeschichte von fast 200 Jahren noch immer nichts gelernt. Bach war eben nicht gekommen, das alte Testament der Tonkunst (die Ton-Baukunst) aufzuheben, sondern zu erfüllen; denn er hat uns als Messias zugleich das neue Testament (die Ton-Dichtkunst) verkündet. Er war derjenige, dessen Riesengeist als der Erste und Letzte alle nur irgend auffindbaren harmonischen und kontrapunktischen Möglichkeiten und ihre architektonischen Beziehungen zu einander von Grund aus erschöpft, ihre musikalische Deutung nach allen Seiten festgestellt, und so einer konkreten Tonsymbolik, einer tondichterischen Sprache die Wege herrlich geebnet, diese Wege zugleich aber auch selbst schon mit den schönsten Blumen der Poesie bestreut hat. Jeden seiner großen Nachfolger, vor allem einen Beethoven, versteht also derjenige nicht, der nur das alte Testament und seine Propheten kennt. Um an den „inkarnierten Musikgottessohn" glauben zu können, muß man nach dem neuen Testament im Wasser und im Geiste getauft sein. Dieser Geist der Tonkunst aber ist wie der Geist überhaupt jeder Kunst, die dichterische Potenz. Nachdem die Archi-

tektur durch Gutenberg's weltbewegende That in Schutt und Trümmer gelegt worden; nachdem sie erst für sich, dann für die übrigen bildenden Künste, und schließlich auch für die tönenden Künste abgestorben war, da war dieser dichterische Geist allüberall von seinen Fesseln frei geworden; da erscholl durch alle Künste — die ja ihrem Wesen nach keineswegs gesamtzünftlerisch, kommunistisch, sondern durch und durch individualistisch, monarchisch sind — der alte Royalistenruf: le roi est mort, vive le roi! Die Architektur ist tot, es lebe die Poesie!

Und so begann auch die Musik, vom alten architekturalen Formalismus mehr und mehr sich abwendend, engere Fühlung mit der Poesie zu suchen. Natürlich konnte die Tonkunst ihre ganze Vergangenheit nicht urplötzlich wie ein Barrikadenweib revolutionär verleugnen. Daher nahm sie mit richtigem Gefühl von der Dichtkunst zunächst nur Formen, und zwar erst auch nur solche Formen auf, die ihrerseits schon früher nach architektonischem Maß gefügt waren, so z. B. die Liedform, in der zugleich fast alle Tanzformen inbegriffen sind, da ja alle älteren Tänze — historisch nachweisbar — ursprünglich Tanzlieder gewesen sind. Eine Weiterbildung der Liedform ist auch die Sonate. Allmählig aber wurde der Tonpoet verwegener und eignete sich auch freiere dichterische Formen an, so z. B. das Rondo. Diese formale Entwicklung hat sich der Hauptsache nach zwischen Joh. Seb. Bach und Beethoven in aller Stille schmerzlos vollzogen. Hervorragende Verdienste haben sich da während dieses Interregnums vor allem Künstler wie Phil. Eman. Bach und Jos. Haydn erworben. Nach Beethoven aber ging dieser formale Entwicklungsprozeß in der Musik immer noch weiter, unaufhaltsam vorwärts in das Land der freiesten dichterischen Phantasie. So bekamen wir das Notturno, die Romanze, die Legende, die

Ballade u. s. w. Insbesondere waren hiefür Chopin und Schumann die bahnbrechenden Vorkämpfer. Gar mancher unter den Nachfolgern des alten Sebastian hat aber das Spielzeug seiner Kinderjahre, den Baukasten, bis in sein spätes Leben beibehalten. Und wer naiven, kindlich-reinen Herzens noch heutzutage an die Kunst der menschlichen Kindheit glauben kann, der mag auch noch heute mit Bausteinen musizieren! Wohl hat Bülow schon im Jahre 1864 mit Recht darauf hingewiesen (S. 296), daß fürderhin derjenige nicht mehr als „Ton-Dichter" zu bezeichnen sei, der lediglich „eine tüchtige Fuge zimmern" oder „einen nach altem Muster regelrechten Sonatensatz schustern" gelernt habe. Solche Komponisten sind ataviſtische Rückfälle aus der tondichtenden Gegenwart in die graue tonsetzende Steinzeit. — Andere aber wieder, wie so mancher romantische Wildfang nach Beethoven und Schumann, und später einige excessive Weimaraner wollten in ihrem „Sturm und Drang" den Baukasten nun gleich ganz in die Rumpelkammer werfen und sind mit Leib und Seele schnurstracks unter die Dichter gegangen. Gar viele wohl sind dabei in schlechte Gesellschaft geraten, denn „das Dichten des menschlichen Herzens ist böse von Jugend auf" — und sie gingen jämmerlich zu Grunde. Kein Mensch kann die Vergangenheit seiner Vorfahren verleugnen, ohne selbst allen Halt und allen Charakter zu verlieren. Und so ergeht es auch jenen unbesonnenen Tondichtern, welche dichten wollen, ehe sie bauen gelernt haben. Auch der kühnste Dichter ist an die mathematisch-logischen Gesetze der Sprache gebunden, und so auch selbst der kühnste Tondichter an die architektonische Logik der Töne, so sehr auch jetzt — da die Musik sich emanzipiert hat — diese Logik nicht mehr der überwiegende Selbstzweck, sondern nur mehr das sprachliche Mittel darstellt.

Franz Liszt nun aber — von der Tanz-Hypothese

Wagner's in keiner Weise angekränkelt — hat, mit genialem Blick die Vergangenheit der Tonkunst überschauend und ihren architektonischen Wert vollauf respektierend, zugleich auch ihre dichterische Zukunft mit aller Deutlichkeit vorgezeichnet gesehen. Der Instinkt seiner Vorgänger hat sich in ihm bis zu hellstem Bewußtsein verdichtet, und so war es ihm klar geworden, wie seine, der Seele nach so ganz unräumliche Kunst, bange Jahrhunderte lang auf die Hilfe der nur im Raume wirkenden Architektur sich angewiesen sah, bis sie erst in dieser propädeutischen Schule jene freie Beweglichkeit erlangt hatte, die für sie erforderlich war, wollte sie je sich ihrer — wie sie selbst auch wesentlich in der Zeit wirkenden und darum näher mit ihr verwandten — formen- und ideenreicheren Schwester Poesie zu eigen geben. Er erkannte aber auch weiter, daß, nachdem es der Musik schon längst gestattet war, in ihrem Formendrange sich der Dichtkunst anzuschließen, man es ihr vernünftiger, logischer Weise unmöglich weiter verübeln dürfe, wenn sie — von den erwärmenden Reizen der Poesie sympathisch angezogen — dem Bunde mit der Marmorbraut Architektur untreu werdend, nunmehr nicht nur in Bezug auf das Formale, sondern auch im Glauben an ihr Transcendentales sich in begeisterter Liebe der Dichtkunst in die Arme werfe. Es ist als das große Verdienst, die große künstlerische That eines Franz Liszt zu bezeichnen, daß er als der Erste mit rücksichtslos zielbewußter Schärfe und Klarheit dies erkannt, und für künftige Generationen als begeisternden Wahlspruch proklamiert hat. Wenn diese Proklamation in ihrer ganzen historischen und kunstphilosophischen Bedeutung bisher nicht vollkommen gewürdigt und richtig verstanden worden ist, so trifft die Schuld hiefür gewiß nicht unsern Meister selbst. Denn daß Liszt in der produktiven Bethätigung seiner eigenen, rein-theoretisch leider nicht ausgesprochenen Losung vielleicht nicht die

höchste Stufe der Vollendung erreicht, daß er in seinen Instrumentalwerken die architekturalen Elemente der Musik (das Mittel) mit ihren dichterischen (dem Zweck) nicht immer ganz in Einklang zu bringen gewußt hat — wie z. B. seine Art der Sequenzenbildung und der Modulation, manchmal auch sein Kontrapunkt u. s. w. beweist — das alles ist doch nach dem historischen Entwicklungsgang so leicht erklärlich, berührt zudem ja den Kern der Sache in keiner Weise, und kommt also nicht in Betracht jenem unschätzbaren Verdienste gegenüber, das er als Pfadweiser für die Zukunft der Instrumentalmusik weit über Wagner hinaus unleugbar sich erworben hat. So hat denn auch Bülow schon im Jahre 1856 die Bedeutung Liszt's gerade in diesem Sinne klar erkannt, denn er schrieb S. 143: „Liszt's Schule ist keine Schule im alten Wortsinne. Liszt's Schule will nicht bloß, sie lehrt die künstlerische Emanzipierung des individuellen Inhaltes vom Schematismus. Wo anderwärts Erstarrung, ist hier Leben; wo anderwärts Eintönigkeit, ist hier Mannigfaltigkeit. In Liszt's neuen Formen — die kleinste bis zur größten zeigt uns die unantastbarste Logik, die bewundernswerteste architektonische Ökonomie — herrschen, trotz der Leugner, wohl Gesetze, aber Gesetze des Geistes, nicht des Buchstabens; Gesetze unwandelbar in ihrem Wesen, aber wechselnd in ihrer Anwendung zur Erscheinung kommend. Liszt gibt Muster für die freie, nicht für die sklavische Nachbildung."

Im wohlverstandenen Sinne Liszt's mag man nun also getrost der Zukunft der instrumentalen Lyrik entgegensehen, zugleich wie Bülow S. 242 sagt: „auf die Sense der Zeit vertrauend, die an so manchem irdischen Knoten zum alleinschneidenden Schwerte wird".

IX.

Zur Ergänzung der hier erörterten Ansichten über die Entwicklung der sehr fälschlich(!) sogenannten „reinen" Instrumentalmusik ist weiterhin der ganz besonders hervorragende Artikel Bülow's über „Eine Faust-ouverture" von Richard Wagner (S. 144 u. fg.) heranzuziehen.

Ich mußte im Vorausgehenden lebhaft gegen Wagner's Tanz-Hypothese Stellung nehmen, um so mehr als bisher gerade dieser ästhetisch-historische Irrtum des Meisters von seinen Jüngern mit Vorliebe nachgebetet worden ist. Doch hat ja Wagner, wie ich bereits erwähnt habe, nicht nur in diesem, sondern auch noch in manch anderem Falle durch seine künstlerische Praxis seine jeweiligen litterarisch-ästhetischen Fehlschlüsse selbst in der eindringlichsten Weise korrigiert, oder wie man höflicher zu sagen pflegt: durch die That seine Theorie „überflügelt". Und so wird man auch selbst bei eifrigstem Nachforschen in der Faustouverture nicht einen einzigen Takt ausfindig machen können, der nur entfernt an irgend ein „Menuett" oder sonst eine Tanzweise erinnern könnte, so sehr die konservative Sonate als Baugerüst darin zu erkennen ist. Die Sonatenform selbst ist ja bekanntlich keinerlei Tanzart, sondern eine Liedform, in welcher die bloße Aneinanderreihung der Themen bis zur organischen Verbindung gesteigert, und zudem im ganzen Verlaufe, insbesondere aber im sogenannten Durchführungsteil die harmonische, kontrapunktische und modulatorische Verarbeitung der Themen, oder wie man technisch sagt: die thematische Arbeit zu einer direkt tanzwidrigen architektonisch-poetischen Bedeutung erhoben wird. Die Faustouverture Wagner's hat also mit dem Tanze gar nichts gemein, sondern ist vielmehr durch und durch eine musikalische Dichtung,

technisch dargestellt mit den Mitteln der musikalischen Baukunst. Mit Recht weist Bülow zum ästhetischen Vergleich einerseits auf Schumann's „Manfred-Ouverture" (S. 148) und andrerseits auf Beethoven's „Coriolan-Ouverture" (S. 162) hin, ähnlich wie er dies schon S. 133 gethan hat. Er meint aber, Wagner's Faustouverture sei nur „ein Stimmungsgemälde" und habe darum wohl mit der Manfred-Ouverture eine „verwandte Eigentümlichkeit", stehe dagegen — weil „kein Charakterbild" und „ohne alle dramatisierenden oder charakterisierenden Neben-Intentionen" — in entschiedenem Gegensatz zur „dramatischen Ouverture Coriolan". Meines Erachtens hält die Faustouverture gerade die Mitte zwischen ihren beiden Rivalinnen. Sie ist mehr Stimmungsgemälde als „Coriolan" und mehr Charakterbild als „Manfred". — Die weitere genaue Analyse Bülow's und seine darangeknüpften allgemeinen theoretischen Erörterungen sind vielleicht das wertvollste litterarische Dokument aus Bülow's erster Lebenshälfte. Leider zeigt sich auch bei diesem Aufsatze die Neu-Ausgabe in vielen Punkten stark anfechtbar. Wollte die Herausgeberin ihre Thätigkeit bloß auf die redaktionelle Korrektur eines Wiederabdruckes beschränken, so wäre ihr Standpunkt zwar etwas engherzig, aber logisch vollkommen berechtigt gewesen. So aber zeigt sie durch die verschiedenartigsten Anmerkungen und Zusätze, daß sie doch nicht bloß die äußere Form des Wiederabdruckes, sondern auch — teilweise wenigstens — den Inhalt mit im Auge hatte. Demnach hätte sie doch wohl auch bei diesem so überaus wichtigen Artikel berücksichtigen müssen, daß Bülow's schriftstellerische Absicht damals nur das eine pädagogische Ziel gewesen ist, für Wagner's symphonisches Werk Propaganda zu machen, d. h. das Verständnis und das Interesse hiefür nach Kräften zu fördern. Und so hätte sich die Herausgeberin im Geiste Bülow's

wohl nichts vergeben, wenn sie durch eine entsprechende Fußnote die Leser der Gegenwart in aller Kürze wenigstens auf die wichtigsten neueren litterarischen Arbeiten über die Faustouverture aufmerksam gemacht hätte, so z. B. vor allem auf die äußerst verdienstvolle Studie des kürzlich verstorbenen van Santen-Kolff. Auch wäre weiter gewiß nicht nur für den Fachmann, sondern selbst für den bloßen Kunstfreund die eine oder andere sachliche Anmerkung sehr erwünscht gewesen. So z. B., abgesehen von vielen sonstigen Kleinigkeiten, S. 159. Hier ist die Parenthese (A Takt I und ff.) ihrem Wortlaute nach sehr ungenau und hat darum, wie ich aus Erfahrung weiß, schon vielfach zu Mißverständnissen Anlaß gegeben. Es wäre also zweckmäßig gewesen, diese Ungenauigkeit richtig zu stellen und erklärend anzumerken, daß damit in der Partitur die Übergangstakte von Seite 2 auf 3 und von Seite 8 auf 9 gemeint seien. Auch der gleich nächstfolgende Satz: „wobei anfangs die große Sekunde" u. s. w. kann seiner Fassung wegen leicht zu Irrtümern verführen. Es ist hier nämlich nicht, wie man aus dem Worte „anfangs" schließen müßte, das „Nächstliegende" (Partitur S. 9, Takt 7) gemeint, sondern erst S. 15, Takt 5 der Partitur. Vergl. hiezu S. 52 u. fg. der Partitur. Ferner wäre bei Gelegenheit einer Neuherausgabe ein offenbares Versehen Bülow's denn doch zu berichtigen gewesen. Bülow spricht nämlich S. 167 von dem sogenannten „Durchführungssatz, Zwischensatz" und erwähnt hier ausdrücklich vorerst nur den „ersten Teil desselben". In dem ganzen späteren Artikel aber ist von einem zweiten Teil der Durchführung nicht im mindesten mehr die Rede. Dieser offenkundige lapsus memoriae hätte vernünftigerweise auf S. 169 bei der entsprechenden Stelle, nämlich nach den dort erwähnten 22 Takten, angemerkt werden müssen, wenn man die Arbeit Bülow's eben nicht bloß dem Buchstaben, sondern ihrem Sinne

nach herausgeben wollte. Auch wäre dann zu S. 170, Zeile 11 v. o., anzumerken gewesen, daß hiemit der Durchführungssatz schließe, und der Wiederholungssatz, die sogenannte Reprise, beginne. Noch schlimmer aber ist es mit einem, in allen bisherigen Ausgaben (!) des in Rede stehenden Artikels sinnlos stehengebliebenen Druckfehler. S. 169, Zeile 5 v. u., ist ein G dur erwähnt, das weit und breit gar nicht vorkommt; es handelt sich hier um einen handgreiflichen lapsus calami. Es soll natürlich heißen E dur. Gemeint ist nämlich Part. S. 46, Takt 5, Buchstabe R. Daß eine solche Sinnlosigkeit in Bülow's Aufsatz bisher immer stehen geblieben ist, wird belesene Musiker nicht weiter verwundern. Der Kahnt'sche Verlag ist ja nicht nur von früher her, sondern noch heutigen Tages gerade wegen seiner Spezialität in Druckfehlern allüberall berüchtigt. Daß dieser Druckfehler aber auch jetzt noch bei einer Neu-Ausgabe gedankenlos mit übernommen wurde, ist ein sprechender Beweis dafür, daß die dunkeln Hintermänner der Herausgeberin entweder nur unlegitimierte Dilettanten oder nicht ernst zu nehmende Fachmusiker gewesen sind. Von der Herausgeberin selbst kann man ja billigerweise Fachkenntnisse, wie sie für die Beurteilung einer Partitur nötig sind, nicht verlangen oder voraussetzen. So sehr nun die Herausgeberin auf der einen Seite gar manches hier ausgelassen hat, was notwendig zu setzen gewesen wäre, so sehr hat sie andrerseits in Bülow's Arbeit hineingeflickt, was seinen Intentionen gemäß durchaus nicht hineingehört. S. 156 u. fg. führt Bülow des näheren aus, daß der ganze erste Akt „Lohengrin" — wie ja heutzutage selbst von den eingefleischten Gegnern Wagner's bereitwillig zugegeben wird — eine dramatische Symphonie aus einem Guß, durchaus einheitlich in der Form sei, und daß Wagner gerade „in der Form hier ein wirklich Neues, ein künstlerisches Ganze" geschaffen hat.

Freilich „wer sich an herkömmliches Maß und Elle anzuklammern genötigt ist, wird mit seinem Horizonte nur bis zur Erkenntnis kurzer, kleiner Formen auskommen, und wer z. B. ein Opernfinale von Mozart als Muster einer dramatischen oder gar rein-musikalischen Form aufstellt (und das geschieht!), möge diese Anschauung erst rationell rechtfertigen, bevor wir ihm die Erklärung geben können, daß in seinem Wahnsinn auch nur eine Spur von Methode enthalten ist". Hiezu bemerkt die Herausgeberin, die als Dilettantin doch wohl nicht das Recht hat, einen Künstler wie Bülow zu patronisieren, höchst überflüssigerweise: „Ohne Zweifel meint der Verfasser: wer ein beliebiges Opernfinale von Mozart als Muster aufstellt. Auf Schöpfungen wie das zweite Finale von ‚Figaros Hochzeit', das Bülow selbst als ein dramatisch-musikalisches Meisterwerk in seiner Art zu bezeichnen pflegte, kann die obige Bemerkung nicht hinzielen" (!!!). Auf diese, mit einem parlamentarischen Epitheton nicht ausreichend zu charakterisierende Verschlimmbesserung von Bülow's Text ist folgendes zu erwidern: Trotz des schwächlichen Versuches der Herausgeberin lassen die Worte Bülow's gar keinen Zweifel aufkommen. Bülow wußte im Gegenteil „ohne Zweifel" sehr wohl, was er „gemeint" hat; nämlich durchaus nicht das, was jetzt die Herausgeberin einem denkenden Leser als Bülow's „eigentliche" Meinung auftischen möchte. Bülow meinte vielmehr — horribile dictu! — wirklich jedes beliebige Opernfinale Mozart's. Die Sache ist ja gar nicht so schlimm. Es wird denn auch der durch seine extravagante Form allerdings etwas scharfe, aber als Shakespeare-Citat hinlänglich gerechtfertigte Schlußsatz Bülow's seinem Inhalt nach schwerlich angefochten werden können. Denn wohl selbst der verbissenste Mozart-„Janer" — ich persönlich rechne mich auch zu den begeisterten Verehrern des „Figaro"! — wird

zugeben müſſen, daß jenes zweite Figaro-Finale nur im Sinne der alten Oper, alſo nur „in ſeiner Art“ ein „dramatiſch-muſikaliſches Meiſterwerk“ iſt. Ich halte es ſogar in dieſem Sinne als ein Meiſterwerk erſten Ranges. Kein Menſch wird aber beweiſen wollen oder beweiſen können, daß das fragliche Finale ſeiner rein äußeren muſikaliſchen Form nach — von dem herrlichen Inhalt der Muſik ſoll ja hier nicht die Rede ſein! — nach den Geſetzen einer einheitlichen dramatiſchen Symphonie gebaut ſei, wie Bülow oben vom „Lohengrin“ behauptet, wie es aber noch weit mehr bezüglich des (damals eben noch nicht erſchienenen) „Triſtan“ oder der „Meiſterſinger“ zutreffen würde. Betrachtet man jenes Figaro-Finale mit kundigem, d. h. in der Muſikgeſchichte und in der muſikaliſchen Formenlehre bewanderten, und in ſtrenger Kritik geübtem Blick, ſo wird man es ſeiner Form nach nur als eine moſaikartige Aneinanderreihung einer entzückenden Fülle geiſtreicher und wundervoller, einzeln in ſich immer wieder abgeſchloſſener Partikelchen auffaſſen müſſen, als eine Summe kleiner, innerlich von einander unabhängiger Liedformen — aber gewiß nicht als eine thematiſch-organiſche Ineinanderverarbeitung, was eben Bülow unter „dramatiſcher Symphonie“ verſteht. Das alte Opernfinale iſt alſo im Grunde genommen thatſächlich nichts anderes, als was Bülow S. 157, aber auch ſpäter noch (S. 173) mit dem draſtiſchen Ausdruck „Potpourri“ bezeichnet; bei Mozart allerdings ein „Potpourri“ in grandios veredeltem Sinne. Von einer muſikaliſch-thematiſchen Durchführung der Motive, wie z. B. in einem Beethoven'ſchen Symphonieſatze iſt in einem Mozart'ſchen Finale nie und nirgends die Rede. Das Opernreform-Verdienſt Wagner's beſtand nun aber bekanntlich gerade darin, die muſikaliſch-lyriſche Praxis der Ineinanderverarbeitung von Themen, oder kurz fachmänniſch geſagt: die ſympho-

niſchen Geſetze der thematiſchen Arbeit, wie ſie Beethoven in ſeinen inſtrumentalen Meiſterwerken bis zur höchſten Vollendung vervollkommnet hatte, für die Aufeinanderfolge und Verarbeitung der dramatiſch-muſikaliſchen Themen analog in Anwendung zu bringen, ſie auf die muſikaliſche Struktur in der Oper ſinngemäß zu übertragen. Wagner bereicherte alſo die alte Opernmuſik mit den Errungenſchaften der Beethoven'ſchen Symphonie, indem er ſeine Themen — die ſogenannten „Leitmotive" — gleichzeitig nach ihren architektoniſch-muſikaliſchen, lyriſch-ſymphoniſchen Geſetzen und doch auch nach dem, die Motive leitenden dichteriſch-dramatiſchen Verlauf der Handlung durchführte und verarbeitete. Und man kann es billigerweiſe doch nicht dem Meiſter ſelbſt aufs belaſtende Conto ſetzen, wenn gewiſſe „Janer" nach ihm dieſes Leitmotiv-Weſen in blühendem Unverſtand mehr als eine Art Leithammel-Motiv-Unweſen auffaſſen zu müſſen glauben. Dieſer Glaube der „Janer" thut doch wahrhaftig der genialen Idee Wagner's und ſeiner ebenſo genialen Durchführung keinerlei Abbruch. An Wagner's ſymphoniſcher Arbeit gemeſſen iſt nun aber cum grano salis kein einziges altes Opernfinale „als Muſter einer dramatiſchen oder gar rein muſikaliſchen Form" zu rechtfertigen. Man darf alſo wohl die, das Mozart'ſche Opernfinale betreffende Anmerkung der Herausgeberin als vollkommen deplaciert betrachten. „Ohne Zweifel" wollte ſie hiedurch die Mozart-Janer in ihrem etwa aufbrauſenden Groll gegen Bülow „beſänftigen". Ein vernünftiger und intelligenter Mozartianer wird aber, wie geſagt, einer ſolchen Beſänftigung keineswegs bedürfen. Um die unverſtändigen, blind-wütenden „Janer" dagegen braucht man ſich doch wirklich nicht zu kümmern. Bülow's Schriften auf ſolche Weiſe „populariſieren" zu wollen, iſt ein Unternehmen, das man aufs lebhafteſte zu bekämpfen hat. Da könnte es ja dann auch einem

andern zimperlichen Helden, der z. B. an jenem „Gabelfrühstück"-Vergleich (S. 150) Anstoß nehmen möchte, mit gleichem, oder vielleicht noch besserem Rechte beifallen, eine besänftigende Bemerkung für sich und seine Orthodoxie zu beanspruchen! Wo bleibt da die Logik der Herausgabe?

Über den sonstigen Inhalt von Bülow's wundervoller, mustergültiger Analyse der Faustouverture kann ich mich hier des näheren nicht auslassen. Ich müßte alles wortwörtlich citieren, da ich mir nicht anmaßen möchte, eine „Ilias post Homerum" schreiben zu wollen. Ernste Musiker, denen es um gründliche (nicht bloß dilettantische) Studien zu thun ist, haben diesen Artikel auch längst schon nicht nur seinem Wortlaute, sondern auch seinem ganzen Inhalt nach dankbar begeistert in sich aufgenommen. Möchte doch auch die große und allerweiteste Öffentlichkeit an diesem Artikel Bülow's nicht vorübergehen! Selbst der größte Könner und Kenner kann hier noch lernen. — Nur einen einzigen Satz will ich hier speziell herausgreifen. Seinem Wortlaute nach könnte er vielleicht Mißverständnissen ausgesetzt sein. Überdies wird er dazu dienen, meine Ausführungen über die Entwickelungsgeschichte der musikalischen Formen noch wesentlich zu stützen. S. 158 schreibt Bülow:

„Das Immanente des Tonausdrucks muß sich gewissermaßen auch als ein Transcendentes, im allgemeinen nicht an den bestimmten Tonausdruck Gebundenes erschauen lassen."

Die Ausdrucksweise dieses Satzes ist ja wohl etwas philosophisch-stelzfüßig, der Inhalt aber ungeheuer prägnant. Wer das Citat nicht so ohne weiteres versteht, möge natürlich erst die unmittelbar vorher (S. 157) von Bülow gebrachten Ausführungen wiederholt besonnen durchlesen und dann ergänzend hiezu vielleicht auch das nachschlagen, was Richard Wagner im 5. Bande

seiner gesammelten Schriften über die symphonischen Dichtungen von Franz Liszt, und in dem gleichen Aufsatze auch über „Romeo und Julie" und andere Programm-Musik von Hector Berlioz meisterhaft ausführt. Man wird eingestehen müssen, daß selbst Wagner, dessen Ausdrucksweise ja leider auch oft etwas gewaltsam geschraubtes und für den Laien (d. h. für den, mit dem philosophischen Jargon nicht vertrauten Leser) sehr schwieriges an sich hat, in keiner seiner Schriften sich klarer und schärfer, jedenfalls nie in einem einzigen Satz so concis über diesen Kardinalpunkt ausgelassen hat — ganz abgesehen von jener übeln Tanz-Hypothese! Und das hat Bülow im Alter von 26 Jahren (!!) geschrieben, zur Zeit seiner „journalistischen Jugend", der man die — wenn auch noch so gut gemeinte, so doch abfällige — Kritik nicht genügender Reife und nicht genügender Abklärung anhängen möchte. In nuce enthält dieser konzentrierte Satz das ganze künstlerische Glaubensbekenntnis der neudeutschen Schule ältester und ehrlichster Observanz, und dürfte daher vielleicht auch dazu angethan sein, so manches hartnäckige Vorurteil der Gegner zu brechen, zugleich aber auch für so manche Verirrung der „Neuest"-Deutschen den richtigen kritischen Standpunkt anzuzeigen.

Sobald in einem symphonischen Werke das, was „an sich" — also „rein-musikalisch" betrachtet, den tönenden „Inhalt" ausmacht, für den Hörer zugleich „noch etwas mehr und noch etwas anderes" als nur „spezifische Musik" zu bedeuten im stande ist; d. h. sowie der Hörer eines symphonischen Werkes durch die Ausdrucksgewalt des Tonsetzers angeregt wird, über das rein-sinnliche Wohlgefallen an den klingenden Kombinationen und das rein-theoretische Verständnis der musikalischen Struktur des Werkes hinaus die eigene Phantasie nach einer mehr oder minder bestimmten Richtung in Bewegung zu setzen; und sobald es der

ethisch-dichterischen Kraft des Komponisten gelingt, dieser Phantasierichtung eine allgemein-geistige oder speziell-dichterische, psychologische, in jedem Falle aber durch und durch einheitlich-ideale Tendenz aufzunötigen, ihr also einen transcendenten Inhalt einzuprägen: so wird der vorurteilslose Hörer, insbesondere bei wiederholtem Anhören, ganz von selbst, unwillkürlich, gewissermaßen durch eine unbewußte, psychisch-reflektorische Thätigkeit dahin kommen, das fragliche symphonische Werk nicht bloß als ein nach bekannten musikalisch-logischen Gesetzen aufgerichtetes Tongebäude zu erschauen und zu erkennen, sondern zugleich als Ausdruck einer transcendentalen Idee. Hiebei wird ein ernst-kritisch veranlagter, psychologisch geschulter Beobachter an seinem eigenen besseren Ich eine frappierende Thatsache konstatieren müssen, die ihn lebhaft an das — von Philosophen und Psychologen mehrfach schon erörterte, aber immer noch nicht allseitig befriedigend erklärte — Phänomen eines sogenannten „Doppelbewußtseins" erinnern wird. Er kann nämlich beobachten, wie er in seinem Innern gleichzeitig — im exaktesten Sinne des Wortes „a tempo" — zwei, sozusagen neben einander herlaufende geistige Funktionen ausübt: in einer wechselvollen Reihe von verschiedenen kleineren Abschnitten oder Intervallen verfolgt er mit seinem inneren Auge das Detail der musikalischen Struktur; unter einem, in großem Schwunge weit darüber hingezogenen Bindebogen sieht er jene, das ganze Tongebäude überschattende transcendente Idee — nicht in plump-realistischer, handgreiflicher Gestalt, sondern nur gleich einem verschleierten Bild von Saïs. Ich erinnere hier z. B. an Beethoven's Eroica. Wohl kann es aber auch dem Tondichter gelingen, durch die überzeugende Gewalt seiner Tonsprache unsere Phantasie nicht bloß auf eine derartige allgemeine, generell-psychologische oder (sit venia verbo!) abstrakt-persönliche

Bahn zu lenken, sondern wie durch ein, von seinem Werke direkt auf uns überströmendes Fluidum die Produktion konkreter psychologischer Bilder in uns zu erwecken. Je nach der Fassungsgabe und Erregbarkeit der Phantasie des einzelnen Hörers werden diese Bilder eine mehr oder minder deutlich erkennbare individuelle Physiognomie annehmen. Sollen diese Bilder aber nicht nur in kaleidoskopischer Verwirrung, in bunter Tollheit das Hirn des Hörers durchwirbeln, so wird der Komponist gezwungen sein, das Detail seiner musikalischen Struktur parallel der, jenen dichterischen Phantasiebildern immanenten psychologischen Entwicklung zu gestalten. Sowie nämlich hier in dieser Parallele zwischen dem musikalisch-, d. h. architektonisch-formalen Detail und der dichterisch-logischen Idee auch nur die kleinste Undeutlichkeit, ein der intendierten Symbolik widersprechender Fehler in der Ausdrucksform oder eine Verrückung in den Proportionen u. dgl bemerkbar ist, so wird die Phantasie des Hörers nicht nur aus den Himmeln ihrer dichterischen Transcendenz herabgerissen, sondern sofort auch — ohne auf irgend einer Erde festen Fuß fassen zu können — in das Fegfeuer, wenn nicht in die Hölle eines, musikalisch allein nicht zu lösenden rätselhaften Labyrinthes hinabgeschleudert. Aus eben diesem Grunde wird der Komponist, um die Phantasie des Hörers von Anfang an auf den richtigen Weg hinzuleiten, wohl immer dazu genötigt sein, solchen Werken irgend einen, auf ihre dichterische Idee hinweisenden, nicht bloß musikalischen Schlüssel beizugeben. Denn die, gleich einem gewaltigen Strom dahinbrausenden Tonfluten eines symphonischen Werkes können nur zu leicht nicht etwa bloß den dilettierenden Anfänger, sondern sogar einen, in allen mechanischen und physikalischen Regeln der Schwimmkunst wohl trainierten Sportsman unbarmherziglich in ihren Strudel mit hinabreißen. Der Ton-Dichter will aber doch, daß

sein Publikum nicht bloß das elementare Brausen und das gewaltige Spiel der Fluten — „welch Schauspiel! aber ach! ein Schauspiel nur!“ — sondern auch den über den Wassern schwebenden Geist in sich aufnehme. Deshalb muß er dem Hörer eine Brücke weisen, die ihn davor bewahrt, rettungslos in den Fluten zu versinken, und die ihm auch den sicheren Ruhepunkt gewährt, von dem aus er über die Fluten hinweg den Geist über den Wassern und das lebensvoll streitende Schauspiel in den Wassern zugleich erschauen mag. In der dramatischen Musik ist diese Brücke die ganze Dichtung, die Darstellung und die Scene. Hier wird wohl heutzutage dank Wagner's unsterblichem Verdienste von niemand mehr das Recht des Tonsetzers bestritten, Programm-Musik zu dichten. Die begleitenden Schwesterkünste werden den zielbewußten, reifen Tonkünstler sicher vor jedem subjektiven Irrweg, wie vor jedem objektiven Mißverständnis bewahren. Für die bloße Instrumentalmusik ist jene Brücke entweder ein ausführliches dichterisches Programm oder — was wohl in den meisten Fällen ausreichend und darum besser und zweckmäßiger sein dürfte — eine einfache dichterische oder sonstige Überschrift. Daß eine solche — sofern die Phantasie des Komponisten sich nur in den Grenzen rein-psychologischer Dichtung hält — vollkommen genügt und die entgegenkommende Phantasie des Hörers nicht allzusehr einengt, beweist jene erhabene symphonische Dichtung Beethoven's, die unter dem Titel „Coriolan-Ouvertüre“, so sehr sie auch durch und durch Programm-Musik ist, doch bekanntlich keinerlei Bedenken erregt, selbst nicht bei jenen großen Logikern, die sich in historisch-lächerlicher Anmaßung selbst mit Vorliebe als „absolute“ Musiker bezeichnen. Der Laie, der gewöhnlich nur das, in seiner schroffen Gegenüberstellung sehr wenig beweisende Feldgeschrei: „Hie Welf! hie Waiblingen!“ d. h. hier „absolute“ — dort „Programm“-

Musik kennt und über die Herkunft, die historische Entwicklung und die logische Bedeutung dieser Schlagwörter sich weiter keine Rechenschaft gibt, bedenkt in der Regel gar nicht, daß auch die sozusagen „absoluteste" Musik — billigerweise lassen wir natürlich die vokale und dramatische Musik hier ganz aus dem Spiel — von Alters her nie eine wirklich „absolute" Kunst gewesen ist, in dem Sinne, als ob die sogenannte „reine Instrumentalmusik" je ganz nur auf eigenen Füßen gestanden hätte, ohne jede Anlehnung an irgend eine ihrer Schwesterkünste. Wir haben ja gesehen, welchen Entwicklungsgang die Instrumentalmusik genommen hat. Übrigens: was dem einen recht ist, ist dem andern billig. Erlaubte man es ja doch bisher ohne Widerspruch den, wie ich nachgewiesen habe, sehr fälschlich sogenannten „absoluten" Musikern, ihren Werken zu schnellerem und leichterem Verständnis in der Form eines Titels, wie: Sonate, Rondo, Variation — oder gar: Notturno, Romanze, Ballade, Legende, Rhapsodie, Phantasie usw. einen Wegweiser beizugeben, der den Hörer aufmerksam machen soll, das zu erwartende Tonstück — welches er bekanntlich nie, wie z. B. ein Werk der bildenden Kunst mit einem einzigen Blick auf einmal in seiner Totalität überschauen kann! — von vornherein nach einem gewissen außer-musikalischen formalen Schema im einzelnen zu verfolgen. Und mit Recht weist Bülow selbst noch in seinen spätesten Jahren (lange nach dem Jahre 1869!) darauf hin (S. 456): „Der Gattungsbegriff ‚Sonate' d. h. Klangstück — zum Unterschied von ‚Kantate' — Sangstück — hat, wie jeder allzuweit gefaßte Gemeinbegriff, einen Beigeschmack physiognomieloser Langweiligkeit, von der sich das Publikum im allgemeinen leicht abstoßen läßt, während durch eine unschädliche Äußerlichkeit, wie die bestimmterer Erkennungszeichen durch besondere Titel,

dem Intereſſe Vorſchub geleiſtet werden kann.“ Alſo wird man es nicht bloß den Tonſetzern, ſondern doch wohl auch den Tondichtern geſtatten müſſen, ihren Werken ein entſprechendes Hilfsmittel an die Hand zu geben; es müßte denn ſein, daß man den Obſkuranten-Mut haben möchte, ihnen zum Vorwurf machen zu wollen, daß ſie die Phantaſie ihrer Hörer nicht nur in formal-geiſtiger, ſondern auch in tranſcendentaler Weiſe anzuregen beſtrebt ſeien. Da aber die bloße Inſtrumentalmuſik, nicht wie die dramatiſche des großen Vorteils einer, ſowohl die allgemeinſten tranſcendenten Ideen, wie auch ſogar manches realiſtiſche Detail vollauf verdeutlichenden Mitwirkung aller anderen Künſte genießt, ſo hat der Komponiſt hier wohl zu prüfen, wieweit er in Bezug auf pſychologiſche Detailarbeit den Rahmen eines, mit nur inſtrumentalen Mitteln darzuſtellenden Charakter- oder Stimmungsbildes ausdehnen darf, ohne den feſten Boden des, einzig durch unzweideutige Klarheit und plaſtiſche Eindringlichkeit ſeiner Tonſprache zu gewinnenden ſympathiſchen Verſtändniſſes der Hörer zu verlieren. Darum iſt eben das Ton-Dichten eine Beſchäftigung, von der man unreife Muſiker, oder beſſer geſagt: muſizierende Schulkinder aufs ſtrengſte fern halten ſollte; und es iſt lebhaft dagegen Einſpruch zu erheben, daß Muſikanten, mit einer nur notdürftigen techniſchen (architektoniſch-muſikaliſchen) Schulung ohne alle weiteren geiſtigen Vorbedingungen an die Rockſchöße der neudeutſchen Schule ſich hängend, dieſe und das ganze Weſen der ſymphoniſchen Dichtung in Verruf bringen. Jede Abweichung von dem Wege pſychologiſch-muſikaliſcher Entwicklung aber, ſo insbeſondere die Hereinziehung eines übertrieben-realiſtiſchen Details — wie wir ſolches bei Berlioz ſo oft vorfinden — bringt den Tonſetzer nur zu leicht in die Gefahr, nicht mehr Ton-Dichter, ſondern nur Ton-Maler zu ſein, und ſomit die Stilwidrigkeit

zu begehen, mit den Mitteln seiner zeitlich schaffenden Kunst allzu räumliche Wirkungen anzustreben. Daß unsere neuest-deutsche „Schule" in ihren symphonischen Werken sich in diesem Punkte bedenklich mehr an Berlioz, als an Beethoven, Wagner und Liszt anlehnt, ist sehr zu bedauern. Denn die Musik hat mit dem Realismus, Naturalismus und Verismus unserer Litteraten nichts gemein. Sie war von je und wird hoffentlich auf je verbleiben: eine ideale, transcendentale Kunst.

X.

Nachdem wir nunmehr das universale Bild des jugendlichen Bülow nach seinen allgemeinen Kunstanschauungen, sowie in seinen wesentlichsten Beziehungen zu den Klassikern, Romantikern und Neudeutschen in großen Umrissen fixiert haben, erübrigt uns noch, Bülow's kritische Thätigkeit gerade in seiner speziellen Propaganda für den Fortschritt in der Musik genauer zu beobachten, wenn auch nur an einem einzigen, typischen Beispiel.

Als Weimaraner, in seiner Parteinahme für Berlioz, Liszt und Wagner, hat Bülow in den kritischen Kriegsjahren der neudeutschen Bewegung zwar mit der ganzen Welt — zu der bekanntlich auch das „musikalische Leipzig" (S. 18 u. fg.) zu rechnen ist — vor allem aber mit der sogenannten „süddeutschen Opposition" den schwierigsten Kampf zu bestehen gehabt. Der geistig lebhaftere Norden Deutschlands hatte verhältnismäßig bald vor der zwingend logischen Beweisführung kapituliert und viel rascher sich der Bewegung angeschlossen, als der phlegmatische, schwerfällige Süden. Ein sprechendes Zeugnis dieser erbitterten Fehde ist Bülow's Artikel: „Die Opposition in

Süddeutschland" (S. 79 u. fg.). Jedoch ist diese Streitschrift nicht nur aus historischen Erwägungen von größter Wichtigkeit, sondern auch deshalb, weil mutatis mutandis noch heutzutage an manchen Orten Deutschlands die von Bülow verteidigten künstlerischen Grundsätze geradezu mit Füßen getreten werden. In diesem Sinne kann man auch jetzt noch von einer „Opposition in Süddeutschland" reden. Man vergleiche nur Bülow's Ausführungen aus dem Jahre 1853 (!) mit den heutigen Zuständen in der Metropole Süddeutschlands! Wie erbaulich ist seine Schilderung (S. 80): „Gegen die Virtuosität der Schwaben (Bayern und Württemberger) im langsamen Fortrauchen wegwerfungswürdiger Zigarrenstummel sind wir (Norddeutsche) armselige Dilettanten; gegen ihre Virtus im Verschmähen frischen Krautes Sünder von einer wahrhaft südlichen Verführbarkeit." Schon damals, vor 40 Jahren, mußte Bülow der „künstlerischen Verknöcherung Münchens" entgegenhalten, das „glanzvolle Orchester" der Hofkapelle werde von Lachner „lediglich dazu benutzt, alle Winter die bekannten Symphonieen von Haydn, Mozart, Beethoven ... abzuspielen", während gegen alles Neue eine wahrhaft „chinesische Widerstandszähigkeit" aufgeboten werde. Ist doch auch Mendelssohn s. Zt. bekanntlich erst geraume Zeit nach seinem Tode zum erstenmal in einem Münchner Konzertprogramm erschienen! Vermutlich mußte dieser Meister seine Werke erst im Grabe umarbeiten, um Gnade vor dem Münchner Allerhöchsten zu finden. Werden die Werke unserer Komponisten in München immer erst konzertfähig, wenn die Gebeine der Autoren längst vermodert sind?? Nein — so schlimm ist es denn doch nicht an der Isar. Manche musikalische „Schöpfungen" werden im Gegenteil schon in ihren Geburtswehen „heilig" gesprochen — freilich nur, wenn sie ein mittelmäßiges Lokaltalent zum erlauchten Verfasser haben! Mit Behagen mag man

Ansichten als — „Geschmacksfragen" ruhig passieren lassen. Jedenfalls sind sie für die Musikgeschichte in keiner Weise tragisch zu nehmen. Auch die retardierenden Elemente in unserem musikalischen Leben haben eine Berechtigung, nicht nur die extrem-fortschrittlichen. Die „Schwarzen" sind ebenso notwendig, wie die „Roten". Die einen können ohne die andern überhaupt nicht existieren. Ohne diesen ewigen Zwiespalt würden wir ja nur in einem homophonen Sumpfe leben, mit obligatem Froschkonzert. Für uns aber ist fließendes, bewegtes, polyphones Wasser unerläßliche Daseinsbedingung. Im freien Rhein — trotz Mime und Alberich — im wogenden Spiel der Fluten spiegle sich das Rheingold! Ich will also hier, im Rückblick auf Bülow's „Oppositions"-Artikel, ausdrücklich nur dagegen Front machen, daß München, soweit es die Wagnerstadt par excellence genannt werden will, also das Wagnerianische München, im krassen Widerspruch zu seiner „Gralsritter"-Mission lebt. Für den Wagnerianer natürlich sind die Fragen des von Wagner und Liszt ausgehenden weiteren Fortschrittes nicht mehr bloße „Geschmackssache"; für ihn handelt es sich hier um eine Frage der Ehrlichkeit und der gesunden Logik. Wie es damit an der Isar bestellt ist, wird sich im Folgenden zeigen.

Da sitzen bekanntlich zwei Erzwagnerianer — „Janer" in des Wortes verwegenster Bedeutung — nennen wir sie kurzweg das Dioskurenpaar: Kastor und Pollux, die bei jeder Gelegenheit jeden, der nur das leiseste Bedenken gegen das gegenwärtige Regime in Bayreuth äußert, sofort in der giftigsten persönlichen Weise in Acht und Bann erklären, die aber ihrerseits ihre jedesmalige „Assistenz" in Bayreuth offenbar mehr als eine angenehme Sommerferienreise betrachten, denn als eine, dem Sinne des großen Bayreuther Meisters entsprechende, tief-innerliche Wallfahrt ihres Herzens und wahrhafte

Reinigung ihres kritiſchen Gewiſſens. Wäre nämlich das letztere der Fall, ſo müßten ſie vor allem mit einem ewig-unerbittlichen ceterum censeo den in München jetzt nachgerade bis auf das Niveau eines Stadttheaters herabgeſunkenen Vorführungen Wagneriſcher und anderer Meiſterwerke gegenübertreten und ſich — ſolange hier nicht eine Beſſerung zum Idealeren eintritt — dieſem geradezu unmöglich gewordenen Münchner Operntrödel ehrlich fern halten. Bei der Großmachtſtellung der Preſſe müßte eine ſolche Abſtinenzpolitik ſchließlich doch auch ihre ſegensreiche Wirkung äußern. Zur Zeit haben nämlich die, mit ſo großem Reklamegetrommel in alle Welt hinauspoſaunten „Münchner Muſteraufführungen" Wagneriſcher und klaſſiſcher Werke mit dem inneren, idealen Werte Bayreuth's auch nicht das Mindeſte gemein; wohl aber mit dem äußeren Gewande jener internationalen Wagnervorſtellungen die — bei ſonſt gänzlich ungleichen künſtleriſchen Vorbedingungen — ſchlechthin ſkandalöſen hohen Eintrittspreiſe. „Geld — Geld — Geld" — das iſt eben die alleinſeligmachende Deviſe des Münchner Hof- und Nationaltheaters geworden. Auch was ſonſt im Lauf einer Winterſaiſon bei angeblichen „Neueinſtudierungen" ſehr einfacher und wenn auch alter, ſo doch immer noch jugendfriſcher, blühender Werke (wie z. B. jüngſt der „weißen Dame" von Boieldieu) an unkünſtleriſcher Handwerksmäßigkeit geleiſtet wird, ſpottet jeder Beſchreibung. Daß aber die Tageskritik ſo etwas mit dem einzig gebührenden Namen „Schlendrian" rückſichtslos an den Pranger ſtelle, darauf wartet man vergebens. Sie ſieht, oder beſſer geſagt: ſie ſchielt ja nur mit einem Auge nach der wahren Kunſt; mit dem andern blinzelt ſie nach der, ſelbſtverſtändlich bequemeren Banalität, Brutalität und Frivolität; und mit ihrer fein witternden Naſe, dem markanten Übergewicht ihrer reizvollen Maske, läuft ſie

dem Geschäfte nach. Auch hier, wie noch weiter bei jeder nur irgend unschicklichen Gelegenheit bestätigt sich das „echte" Wagner-„Janertum" der beiden Dioskuren auf das allerglänzendste. Da wird z. B. Mascagni anläßlich seiner persönlichen Anwesenheit in München geradezu als Opern-Messias angehimmelt und die „Cavalleria", jenes „Reservoir des schauerlichsten italienischen Opern-Guanos", mit trunkener Wollust bis auf den letzten Tropfen gierig ausgeleckt — oder z. B. jenes trostlos-unfruchtbare, den schwarz-weiß-roten Patriotismus „sensationell" in Musik umsetzende Machwerk „Der Überfall" von Heinrich Zöllner mit den liebenswürdigsten, nachsichtig-hellsten Recensentenfarben angepinselt und poussiert — eine Oper aber wie „Guntram" von Richard Strauß, die ja gewiß, an einem spät-Wagnerischen Werk gemessen, durchaus kein vollendetes Opus, im Vergleich zu jenen Produkten aber — allein schon durch ihre unleugbar kolossale technische Außenseite und ihren unbestreitbaren tiefen künstlerischen Ernst — ein zehntausendmal höher stehendes Meisterwerk zu nennen ist, unbarmherzig in der perfidesten Weise heruntergerissen. Ähnlich, wenn auch aus wohlweislichen Gründen versteckter, wird dem Symphoniker und Dirigenten Strauß der Prozeß gemacht. Daß aber Richard Strauß für die Wagnerische Sache in München und Bayreuth und auch sonst überall immer in erster Reihe mitgekämpft und redlich das Seinige zur Propaganda beigetragen hat, wissen jene famosen „Janer" zwar sehr wohl, nur leidet ihr schwaches Gedächtnis wie im gegebenen Falle, so auch anderweitig an chronischen Anfällen „teuflisch ew'gen Urvergessens". Man sollte meinen, der echte Wagnerianer müßte vor allem stets einem ernsten künstlerischen Streben bedingungslos den Vorzug geben vor jeder frivolen Sensation, und überdies, statt für Stillstand oder Rückschritt, für ständigen Fortschritt in der Kunst eintreten, und

wenn auch natürlich nicht gerade „glühend-begeistert" für alles Neue, so doch wenigstens auch nicht so ohne jede Motivierung, in ungerechtester Weise oppositionell dagegen sein. So hat denn auch Bülow bereits im Jahre 1858 (!) — „also daß sie keine Entschuldigung haben!" — das Programm der Neudeutschen dahin formuliert: „jede neu auftauchende tondichterische Kraft, wo immer, an die ausgedehntere Öffentlichkeit zu ziehen, und in dem Bestreben, ihr Anerkennung und Gerechtigkeit zu zollen, sich nicht vom großen Haufen überflügeln zu lassen." Nebenbei gesagt: die Herausgeberin der Bülow-Schriften hat diesen äußerst wichtigen, im Artikel über Moniuszko enthaltenen Satz gänzlich unterdrückt; dazu noch ohne jedes Auslassungszeichen!! Dem einzig richtigen neudeutschen Standpunkt Bülow's gegenüber sind also die an der Isar stark verwässerten Wagnerianer, insonderheit das Dioskurenpaar, lediglich eine zweite verböserte Auflage jener berüchtigten, zur Zeit der Wagnerkämpfe in den fünfziger und sechziger Jahren allüberall und speziell in München hausenden klassischen Chinesen, jener Vertreter starr-stagnierenden Stumpfsinns. Sie sind eben keine Wagnerianer, sondern Hafnerianer. „Als Clique des historischen Sitzfleisches" — wie Bülow einmal so trefflich sagt — liegen und sitzen sie auf den dazu noch mißverstandenen Werken ihres Meisters, mit denen sie die Weltgeschichte als abgeschlossen betrachten. Sie sind somit gleichfalls „Stabilitäts- und Sterilitäts-Prediger", d. h. Reaktionäre der schlimmsten Sorte. Daneben aber geben sich diese konsequenten Herren gelegentlich hinwiederum ein ganz unglaubliches, durch seinen inneren Widerspruch nur komisch wirkendes Fortschritts-Air, so z. B. durch ihre „begeisterte" Parteinahme für Berlioz, der doch gewiß — wie nicht nur Wagner selbst wiederholt sehr eindringlich erklärt, sondern auch schon der 22jährige Bülow scharfsinnig

erkannt hat — mit Wagner innerlich nicht das Geringste gemein hat, und selbst rein äußerlich nur jene allgemeine Fortschritts-Tendenz, welche man doch auch heutigen Tages einer stattlichen Reihe von Komponisten nicht absprechen kann. Aber wer wird auch so optimistisch sein, bei unsern „Janern" Konsequenz zu suchen? Sie wissen ja das Ungereimteste mit Elephanten-Grazie zu vereinigen. So läßt sich z. B. der eine unserer Dioskuren zur musikalischen „Assistenz" nach Bayreuth engagieren, bedient aber von dort aus mit entsprechenden Leitartikeln zugleich eine auf ihre allseitige Unabhängigkeit stolze Presse. So spielt der andere den ständigen Konzertreferenten in München, kritisiert also alle dortigen Konzert-Unternehmungen, veranstaltet aber ebenda selber derlei Dinge, die sich als „Konzerte" ausgeben, in Wahrheit aber höchstens öffentliche Musikproben genannt werden können. Mir ist nicht bekannt, daß irgendwo außerhalb Münchens von der unabhängigen Presse eine derartige Doppelstellung der Musikreferenten auch nur vorübergehend, geschweige denn ständig geduldet werde. Im Gegenteil wird, soweit ich die auswärtigen Verhältnisse kenne, über diesen Punkt in ganz Deutschland nur die eine Meinung herrschen, daß derartige Zustände mit der Würde der öffentlichen Meinung unvereinbar sind. Aber nachdem nun das alles in München — wenn auch (wie ich sehr wohl weiß) nicht vom Publikum selbst, sondern nur von gewissen Archonten des Publikums — für ganz unverfänglich gehalten wird, so ist auch weiter nicht zu verwundern, daß, wo nur irgend angänglich, der Pollux seinen Freund Kastor anpreist, und gebührenderweise auch der Kastor seinen geliebten Pollux herausstreicht, wenn auch z. B. die von dem einen geleiteten Aufführungen von Werken eines Berlioz und Liszt oder gar eines Joh. Seb. Bach — trotz der Mitwirkung des Hoforchesters und einer im ganzen vorzüglichen Sängerschaft — im günstigsten Falle nur den

Anforderungen eines höheren Dilettantismus genügen und speziell die diesbezüglichen, erheiternd unbeholfenen Dirigenten-Evolutionen von einer strengen, sach- und fachverständigen Kritik nur mit mitleidigem Achselzucken begrüßt, oder mit dem allgütigen Mantel christlicher Nächstenliebe bedeckt werden können. Solches „Janertum" kann ich weder als ehrlich, noch als eine Rechtfertigung besonders glänzender Urteilsgabe ansehen. —

Meine an Bülow's „Oppositions"-Artikel sich anlehnende Kritik der gegenwärtigen musikalischen Lage im Lande der Bayern und Schwaben mußte leider äußerst scharf ausfallen. Da ich aber selbst Süddeutscher und selbst gerade Schwabe bin, ist es mir, wie wohl noch vielen gleichgesinnten ehrlichen Männern überaus schmerzlich, Tag für Tag beobachten zu müssen, wie die „Kunst-Großstadt" München nicht bloß vor der musikalischen Konkurrenz im Norden und Osten jenseits der blau-weißen Grenzpfähle, sondern selbst vor der einer kleinen Provinzstadt wie Karlsruhe in keiner Beziehung als ebenbürtig bestehen kann. Es wäre durch und durch verfehlt, aus falschem Patriotismus hier Vogel-Strauß-Politik zu treiben, oder aus feiger Furcht vor dem etwaigen Pharisäer-Vorwurf, daß man mit solcher Kritik das eigene Nest beschmutze, nach landläufiger Recensenten-Manier mit heuchlerischer Leisetreterei an all diesen Mißständen vorüberzugehen. „Wasch mir den Pelz, doch mach ihn nicht naß!" — diesem Motto mag folgen, wer zum Waschweib sich berufen fühlt. Einen Krebsschaden heilt man, wenn er überhaupt heilbar ist, bekanntlich nicht mit solcher Wasserkur, auch nicht mit Pflaster und Salbe, sondern nur durch operativen Eingriff, durch Ausschneiden oder Ausbrennen.

Und nachdem solche trostlose Zustände heutigen Tages in München herrschen, behauptet die Herausgeberin der Bülow-Schriften flottweg, in totaler Unkenntnis dieser Sachlage: „Solche Zustände in die Kategorie

der Unmöglichkeiten (für heutige Begriffe) eingereiht zu haben, das darf wohl als eines der wichtigsten Resultate der Lebensarbeit Bülow's bezeichnet werden." Eine solche Beschwichtigungspille mag doch wohl nur ängstliche Pensionatsgemüter beruhigen; der ernste Kenner der einschlägigen Verhältnisse wird im Gegenteil leider vor aller Welt erklären müssen, daß die ganze polemische Arbeit Bülow's jener Opposition in Süddeutschland, jener schwäbischen Dickköpfigkeit gegenüber eine Sisyphos-Arbeit gewesen ist; dem Gesetz der Schwere, dem Blei- und Biergewicht der Trägheit gegenüber im wesentlichen ohnmächtig. Schwager Kronos, jener trostreiche Sensenmann, wird hoffentlich auch hier noch einmal unerbittlich mähen, so daß die Münchner „Jugend" — nicht im Sinne einer trojanischen Befürchtung — sondern in froher hellenischer Zuversicht ausrufen mag:

„ἔσσεται ἦμαρ ὅτ' ἄν ποτ' ὀλώλῃ Ἴλιος ἱρή".

XI.

Die ihrem Inhalt nach wichtigsten Artikel aus Bülow's zweiter Lebenshälfte (oder wie die Herausgeberin meint: aus seiner „abgeklärteren" späteren Zeit) sind folgende:

Die Aphorismen (S. 453—460).

Der Nekrolog für Karl Tausig (S. 308—323).

Der Aufsatz: Armes Publikum! (S. 444—447), dem die Herausgeberin eigenmächtig-unberechtigter Weise den Kopf abgeschnitten und dafür die witzlose Spitzmarke: „Publikum und Kritik" aufgesetzt hat.

Die Reise-Recensionen aus Brüssel, Sydenham und Glasgow (S. 358—379).

Die Skandinavischen Konzertreiseskizzen (S. 410—437), diese letzteren aber nur sehr mit Auswahl, da die meisten davon, wenn auch geistreich abgefaßt, so doch lediglich eine ziemlich ungefährliche Korrespondenz darstellen.

Was die schriftstellerische Form in allen diesen Arbeiten betrifft, so ist nur bei den drei zuerst genannten ein überwiegend ernster, strenger Ton angeschlagen; bei den letzten zwei mehr — wie Bülow selbst sagt, der Stil „harmloser Plaudereien", d. h. es sind wohl meistens „Plaudereien", aber nicht immer gerade sehr „harmlose". Auch die übrigen, eine geringere universelle Bedeutung

in sich schließenden und deshalb hier nicht namentlich genannten Artikel aus dieser Schaffensperiode Bülow's sind in ihrer Mehrzahl im wesentlichen nicht als ernste Abhandlungen, sondern nur in feuilletonistischem Stil geschrieben. Und wenn in dieser Beziehung die Herausgeberin meint: „der leichte Konversationston, das Zwanglose ihres Ausdruckes nimmt diesen Bekenntnissen nichts von ihrer Deutlichkeit" — so ist dem nur hinzuzufügen: wohl aber sehr viel von ihrer Eindringlichkeit und ihrem Wert. Einem bloß leichthin plaudernden, oder in unbewiesenen und unbeweisbaren Wortwitzen spielenden Mann wird ein ernster Leser jederzeit weniger sachliches Vertrauen entgegenbringen, als einem, eine ernste Sache ernst anpackenden Schriftsteller. Im Geisterreich des geschriebenen Wortes gibt es eben keine andere Autorität als den strikt-logischen Beweis.

Als Extrakt oder Destillat all dieser litterarischen Arbeiten Bülow's aus den Jahren 1871—1892 mögen die nachfolgenden, wiederum nach Materien geordneten Ausführungen gelten.

Ich mache den Anfang mit der aus dem Jahre 1874 stammenden Kritik Bülow's gegen Verdi. S. 341 wird Verdi ein „Attila der Kehlen" und das Requiem dieses Komponisten mit schlagender Bezeichnung „seine neueste Oper im Kirchengewande" genannt. Bezüglich des ganzen Stiles seiner (damals neuen) „Aida"-Periode wird hiebei das geflügelte Wiener Witzwort citiert, daß derselbe „sehr zu seinem Nachteil sich verbessert" habe. Dieser, den Nagel auf den Kopf treffende, famose Ausspruch hat auch jetzt, nachdem längst — im „Othello" und „Falstaff" — sogar eine allerneueste Stilperiode Verdi's vorliegt, doch nichts von seiner inneren Wahrheit eingebüßt. So sehr billigerweise anzuerkennen ist, daß der Maestro noch in seinen alten Tagen durch entsprechende Selbstkritik eine so große Umwandlung zu gunsten der Sorgfalt seiner musikalischen Faktur durch-

gemacht hat, so sehr ist hiegegen daran festzuhalten, daß all dieses neueste, unverdaute italienisierte Wagnertum Verdi's die Melodienfülle und die unmittelbare theatralische Wirkung seiner früheren Opern doch in keiner Weise zu ersetzen im stande ist. Weiter sagt Bülow (S. 395) in einer gelegentlichen Bemerkung über Verdi, daß ihm Meyerbeer „sein Genie und Geschick für das Genre der großen Oper nicht vererbt habe". Andrerseits aber, nachdem (S. 360) „im Hinblick" oder vielmehr „im Wegblick" von der Oper „Hamlet" von Thomas die „hohle, physiognomieloſe Nichtigkeit und prätentiöse Aufgeblasenheit" dieser Musik genügend unterstrichen worden ist, wird gerechterweise im Vergleich hiezu (S. 361) Verdi „wie in seiner früheren Rohheit, so selbst in seiner gegenwärtigen Verzwicktheit denn doch ein anderer Kerl" genannt. — Das ist also das ganze Verbrechen des „abgeklärten" Bülow an Verdi! Es ist ausdrücklich zu betonen, daß der jugendliche „unreife" Bülow sich noch viel toleranter gezeigt hat. So spricht Bülow im Jahre 1858 gelegentlich einmal (S. 235) von der „Bühnengewandtheit und theatralischen Verve" als von „denjenigen Punkten, in welchen nur ein engherziger deutscher Philister dem unleugbaren Talente oder Temperamente Verdi's zu nahe treten kann". Die Herausgeberin selbst muß zugeben, daß auch schon der 22 jährige Kritikus in einer Besprechung des „Ernani" viel objektiver gewesen sei und insbesondere den „Melodienreichtum und das starke theatralische Talent" Verdi's rückhaltlos anerkannt habe. Es wäre also seitens der Herausgeberin gewiß zweckmäßiger gewesen, einfach diesen Ernani-Artikel abzudrucken, statt ihn ohne weiteres ganz wegzulassen und dafür in überflüssigen Anmerkungen uns bezüglich dieser „Verurteilung Verdi's" seitens des „nun gereiften", durch seine „vita nuova" nach der Trennung von Wagner „auf einen höheren Punkt gehobenen" Bülow darauf aufmerksam zu machen, daß

dieſer ſpäter „aus Gerechtigkeitsgefühl" ſich veranlaßt geſehen habe, nach dem Erſcheinen von Verdi's letzten Werken brieflich ſein „allzu verneinendes Urteil von ehedem" zurückzunehmen. Der Hinweis auf Briefe iſt zudem immer ein hinkender, da ſolche nicht unter dem Geſichtspunkt zukünftiger Publikation verfaßte, nach ihrem vollen ſachlichen Werte nie ganz genau kontrolierbare, rein perſönliche, ja intimſte Kundgebungen doch unter keinen Umſtänden jene allgemein gültige Bedeutung haben können, wie litterariſche Aufſätze, die mit Vorbedacht ab ovo an die weiteſte Öffentlichkeit gerichtet waren, und daher ihrem ganzen Inhalt wie ihrer Form nach viel mehr teſtamentariſche Bedeutung haben. —

Über Roſſini bringen Bülow's Schriften aus dem Jahre 1877 (S. 356 u. fg.) eine liebenswürdige Beſprechung ſeines einzigen, ernſt zu nehmenden Meiſterwerkes „Der Barbier von Sevilla". Hier iſt nur das eine auszuſetzen, daß der Artikel von der Herausgeberin ganz kurios zuſammengeſtrichen wurde. —

Im gleichen Jahre tritt Bülow (S. 362) etwas antiquiert-oſtentativ für den „großen Giacomo" ein und nimmt ihn gegen „die olympiſchen Frechheiten" eines Robert Schumann und Richard Wagner in Schutz, nachdem er ſelbſt unmittelbar zuvor (S. 360) von der Inſtrumentationskunſt Meyerbeer's zutreffend-boshaft bemerkt hatte, dieſelbe habe „gezeigt, wie man durch raffinierte Brühen ſogar Schuhſohlen genießbar machen kann". Weh geſchrieen, wie heißt „Schuhſohle" — — tranſcendental-olympiſche Frechheit!! — Daß Bülow (S. 435) „ſo ketzeriſch iſt, an der ‚unkeuſchen'. Balletmuſik im ‚Robert' mehr Gefallen zu finden, denn an der ‚keuſchen' im Rienzi" — das iſt private Geſchmacksſache. Mir gefällt weder die eine noch die andere. Übrigens liegt hierin kein ſpezieller „Abfall" von Wagner, da Bülow bereits im Jahre 1851 (!) als gewiß echter

Wagnerianer „den so großartig fehlerhaften Rienzi, der auf Vorwürfe, wie man sie Schiller's ‚Räubern' macht, ein Recht besitzt", den Grenzboten gegenüber „der geringeren Wichtigkeit wegen preisgegeben" (S. 30 u. 32), andrerseits auch schon anno 1857 die Tanzmusik Meyerbeer's für die „beste moderne" gehalten hat (S. 197). Und wenn Bülow (S. 435) weiter erklärt, „durch den ‚berüchtigten' Propheten-Marsch minder behelligt zu werden, als durch den ‚berühmten' Philadelphia-Marsch" — so wird gewiß die Mehrzahl selbst der Wagnerianer nicht allzuviel dagegen einzuwenden haben, da bekanntlich jener amerikanische Industrie-Marsch noch nirgends besonders liebevolle und begeisterte Aufnahme gefunden hat. — Wenn dagegen Bülow (S. 395) aus der angeblich „ungeschwächten Zugkraft der Meyerbeer'schen Fünf-Akter" deduziert, daß eben „der Durchschnitts-Theaterbesucher" solche „Emotionen und Evolutionen" genießen wolle, und daß die Theater-Direktoren deshalb gezwungen seien, solche „Circenses" fort und fort zu bieten, so kann das unmöglich von Bülow ernst gemeint sein. Oder sollte Bülow je geglaubt haben, auch dem Durchschnitts-Konzertbesucher die gleichen oder entsprechende Konzessionen machen zu müssen? Er selbst erklärt ja, anderen Ansichten entgegentretend, (S. 412) das Theater- und Konzertpublikum im großen und ganzen für identisch. Seine „Meininger Prinzipien" aber, z. B. seine exklusiven Beethoven-Abende, insbesondere die Sonaten-Vorträge, wird doch sicher niemand als eine solche Konzession auffassen können. Unseren „Durchschnitts"-Konzertbesuchern ist vielmehr noch heutigen Tages die sogenannte, ich will sagen: „bessere" Salonmusik gewiß das allerliebste. Ob diese sich nun etwas über „Das Gebet einer Jungfrau" und „il bacio" oder andere inséparables erhebt, ist gleichgültig. Der „Geschmack" des großen Publikums ist schon daraus zu erkennen, daß unsere Verleger und

Musikalienhändler bekanntlich mit derlei Schund ihr eigentliches Geschäft machen; daß in allen Häusern, in die wir eintreten, eben vorwiegend „Zauberklänge" dieser Sorte uns entgegentönen; und daß unter den, solches Zeug klimpernden, betenden oder nicht-betenden, klugen oder thörichten Jungfrauen (oder Nicht-Jungfrauen) gerade auch alle die Gesichter anzutreffen sind, denen man im Konzertsaal immer wieder begegnet. Die sehr beschränkte Anzahl wirklich ernster Kunstfreunde würde unsere großen Konzertsäle nicht entfernt zur Hälfte füllen. Und doch ist die Aufgabe des ernsten Künstlers, und infolge dessen auch aller Kunstinstitute, soweit sie eben ernst genommen sein wollen, keineswegs die: dem seichten Geschmack der Durchschnittsmasse zu schmeicheln, sondern ihn mit rücksichtslosester Energie bis aufs Blut zu bekämpfen. Ein Künstler aber, der diese Mission nicht zeitlebens in seinem Innersten trägt — und Meyerbeer hat sie nie, auch nicht in seiner schwächsten Stunde gefühlt — ein solcher „Künstler" ist aus der höheren Kunstgeschichte einfach zu streichen. Spezielle Liebhaber mögen ihn dann etwa in der Detailgeschichte der Instrumentationskunst oder der großen Oper (vide: Börsengeschichte!) nachschlagen. Darin stimmten Männer mit so grundverschiedenen Kunstanschauungen wie Schumann, Mendelssohn und Richard Wagner einmütig überein. Es war ihnen eben klar, daß dem oberflächlichen „Geschmack" des „Durchschnitts-Theaterbesuchers" gegenüber — Meyerbeer durchaus nicht der geeignete Geschmacks-Reiniger, sondern vielmehr der schlimmste Geschmacks-Verderber gewesen ist. Auch braucht man darüber wohl nicht erst zu streiten, daß man den Teufel nicht mit Beelzebub austreibt; ebensowenig aber auch den Antichrist durch Ahasver. Daß Bülow in seinem, einzig der großen, herrlichen, heiligen Kunst geweihten Leben je eine andere Anschauung in dieser ernsten Frage haben konnte, das

ist also entweder als Ausfluß momentaner Laune, als trüber Scherz, vielleicht auch als mißglückte Polemik aufzufassen, oder als antediluvianische Velleität, als Atavismus, als — „Entwicklungskrankheit". In diesem Punkte ist die Herausgeberin auf gründlich falscher Fährte, was indes um so eher nachzusehen ist, als ja wohl auch Bülow persönlich eine geraume Zeit seines Lebens hier einer grandiosen Selbsttäuschung unterlag. S. 315 schreibt Bülow in dem würdevollen Nachruf über seinen Kunstgenossen Karl Tausig: für die von den Neudeutschen in ihrer Sturm- und Drangperiode zu Weimar „verübten Extravaganzen, Respektlosigkeiten, kurz Flegeleien aller Art" seien denn doch — da sie „zum Teil Repressalien" waren — „billigerweise einige mildernde Umstände in Betracht zu ziehen". Um jedes Mißverständnis auszuschließen, fügte indes Bülow bei: „Karl Tausig beklagte — wie mehr oder weniger alle seine Mitpatienten in jener ‚Entwicklungskrankheit' — die auch von ihm begangenen Toll- und Thorheiten; niemals kam es ihm jedoch in den Sinn, den feurigen Enthusiasmus zu bereuen (!!), der schließlich doch auch der Motor der Extravaganzen, der Stamm dieser Auswüchse gewesen war". Das hat wohl Bülow damals alles auch von sich selbst sagen wollen, und Karl Tausig war hier nur sein Sprachrohr. Gewiß ist auch sehr vieles zutreffend von dem, was er weiter unten noch von „abzustoßenden Hörnern", vom „Zukunftsfieber" und von den „unzähligen Wegen zum Rom der Wahrheit" u. s. w. auseinandersetzt. Dem gegenüber ist hier aber gleich die eine Thatsache zu konstatieren, daß Bülow nie in seinem Leben es bereut hat, je Wagnerianer gewesen zu sein. Ja er war, wie sich weiter unten zeigen wird, bis an sein Lebensende begeistert für die Ideen Wagner's; er war bis zu seinem letzten Atemzug vielleicht der echteste Jünger Wagner's, ich möchte sagen: er war geradezu der

Wagnerianer κατ' ἐξοχήν. Wohl hat aber andrerseits Bülow's Begeisterung für Liszt als Komponisten erheblich abgenommen seit jener Zeit, da er (auch wieder in der ihm eigenen excentrisch-superlativen Weise) für Brahms auf die Arena trat. Jedoch muß ich, um keine irrtümliche Auffassung entstehen zu lassen, schon vorläufig darauf hinweisen, daß auch in diesem Punkte gerade in seinen allerletzten Jahren sich ein merklicher Rückschlag zeigte. Für jetzt handelt es sich hier aber nicht um Wagner und Liszt, und auch nicht um Brahms. Hier haben wir uns Bülow's unbegreifliche Parteinahme für Meyerbeer und für die Demoralisation der „großen Oper" zu erklären, und da ist vor allem mit präciser Schärfe auszusprechen, daß diese Parteinahme weder vom Standpunkt Wagner, noch vom Standpunkt Brahms aus irgend vernünftig zu rechtfertigen ist. Auch Brahms ist ein viel zu ernster, aller musikalischen Börsenspekulation zu ferne stehender Künstler, als daß er den Karnevalsrummel der „großen Oper" und den unheilvollen Einfluß des Maestro Giacomo auf diesem Gebiet nicht ebenso, wie schon Mendelssohn und Schumann als einen Fluch für die wahre Kunst betrachten müßte. Diese Meyerbeeriaden Bülow's lassen sich also keineswegs einfach damit erklären, daß man sie seinem Übergang zu Brahms und der dadurch angeblich statuierten „objektiven Abklärung" seiner Kunstanschauungen auf die Rechnung setzt. Eine nähere Betrachtung der Jahre 1870—1880 in Bülow's Leben wird hier den einzig richtigen Schlüssel weisen. Gerade in diesen Jahren ist es für den psychologischen Beobachter höchst auffällig, wie wahl- und stillos Bülow in seinem musikalisch-kritischen Urteil hin und her tastet, und für alle möglichen und unmöglichen Werke eintritt, die für ein gesundes Urteil weder neben Wagner noch neben Brahms erträglich sind. Bülow hatte eben damals

nach seiner Trennung, um nicht zu sagen „Ehescheidung" von Wagner, der bis dahin der Leitstern seines Lebens gewesen war, den inneren Stützpunkt, seinen Halt, sein Gleichgewicht verloren. Nicht als ob Bülow je nur der Leibeigene eines Liszt oder Wagner gewesen wäre. Wir haben ja bereits gesehen, daß Bülow auch als blutjunger Mensch trotz Wagner und Liszt doch nie sein eigenes Ich aufgegeben hatte. Aber wie unendlich viel Bülow von sich selbst verlor, als er von Wagner scheiden mußte, das konnte man sich von den Zeitgenossen jener traurigen Tage — so insbesondere von Raff und Alexander Ritter — in erschütternder Weise berichten lassen. Charakteristisch ist in dieser Hinsicht, was der 22jährige Bülow selbst einst — man möchte fast sagen: wie in banger Vorahnung seines eigenen Geschickes — im Jahre 1852 bei Besprechung des Trauerspieles „Agnes Bernauer" von Friedrich Hebbel über das tragische Ende des Herzogs Albrecht (S. 71) sagt: „Glaubt man, ein Mensch, der so ganz und gar in einer Privatleidenschaft aufgegangen ist, daß auch die früher sehr bemerklichen Spuren fürstlichen Ehrgeizes in ihr mit untergegangen sind, könne sich schlechtweg von deren Gegenstand plötzlich losreißen, ohne sich selbst zu verlieren? davon losgerissen werden, ohne selbst mit zu Grunde zu gehen?" Eine solche „Privatleidenschaft" war bei Bülow, wie die genaue Betrachtung seines ganzen Lebens ergibt, der Heroenkultus. Für ihn war bis zum Jahre 1869 Richard Wagner die ganze Lebensaufgabe, der Heros seines Lebens. Und als aus „unerforschlich furchtbar tief geheimnisvollem Grund" dieses Heroentum für Bülow jäh vernichtet wurde, da schwebte er in der Lebensgefahr, ein Herzog Albrecht zu werden. Die einzige Rettung für ihn konnte sein, daß er so bald als möglich einen neuen Heros als Altarbild seines Herzens fand. Wer aber mit nur einigermaßen hellsehenden Augen die Riesen-

persönlichkeit eines Wagner oder Liszt nicht nur mit der kompositorischen, sondern auch mit der allgemeingeistigen Bedeutung eines Brahms vergleicht, wird zugeben müssen, daß dieser Meister unmöglich ein solcher „Heros" für Bülow werden konnte. Nicht die Musikgeschichte, sondern die Weltgeschichte jener Jahre ist daraufhin zu prüfen. Und so sehen wir denn auch ein ganz anderes, das wahre Bild eines Heros bereits im Jahre 1872 (vgl. S. 338) in Bülow's Gedanken seine Wurzeln schlagen, die sich bis zum Jahre 1878 mehr und mehr ausbreiten (vgl. S. 381, 382, 383 und 388), bis endlich im Jahre 1879 (vgl. S. 395) und noch deutlicher im Jahre 1882 (vgl. S. 431) das Dogma für diesen neuen Kultus mit drei Worten präcis formuliert erscheint: „Otto der Große". Und jene „unerhörte" Bismarck-Rede Bülow's vom 28. März 1892 (S. 447 u. fg.), bezüglich deren oberflächliche Skribenten s. Zt. die unglaublichsten Hypothesen aufstellten, haben wir demnach lediglich als den „Konfirmationstext" für Bülow's „neuen Glauben" aufzufassen. Ein solcher Text ist denn auch bekanntlich nur für die Angehörigen derselben Konfession verbindlich. Diese meine Auffassung der großen, zwischen den Jahren 1870—1880 vor sich gegangenen Wandlung Bülow's ergibt sich nicht nur aus inneren psychologischen, biographischen und allgemeinhistorischen Gründen, sondern wird weiter noch durch Bülow's eigene Erklärung bestätigt. Kurze Zeit vor jenem 28. März 1892 äußerte er einmal mir gegenüber, ohne jede Veranlassung von meiner Seite, so daß ich natürlich etwas stutzig werden mußte: „Für mich war leben, und ein Ideal, d. h. einen Heros in der Brust tragen — von je gleichbedeutend. Mein erster Heros war Wagner; mein zweiter, nach langen inneren Kämpfen, Bismarck". Er wollte mich also damals offenbar auf seine längst projektierte Rede vorbereiten. Die näheren Einzelheiten seiner weiter daran an-

knüpfenden Friedrichsruher Erzählungen u. s. w. gehören nicht hieher. — Die eigentliche „Entwicklungskrankheit" Bülow's fällt also nicht in die ersten 20 Jahre seiner Künstlerlaufbahn, sondern erst später in das Dezennium 1870—1880. Freilich war das nicht bloß eine „Kinderkrankheit"; da gab es nicht bloß „Hörner abzustoßen", was bekanntlich, wenn auch nicht völlig schmerzlos, so doch nicht lebensgefährlich ist. Er hatte vielmehr die schwersten seelischen Erschütterungen durchzumachen, Erschütterungen, von denen ihm wohl bis ans Ende seines Lebens die Saiten seines Herzens nachklangen. Wir müssen die enorme Widerstandskraft dieser stahlharten, dem leiblichen Auge so schwach erscheinenden Natur bewundern. Und wenn wir einerseits vielleicht bedauern müssen, daß der „Kritiker" Bülow aus jenem Kampf auf Leben und Tod nur gebrochen hervorgegangen ist, so sind wir doch reichlich dadurch entschädigt, daß gerade die pianistische Vervollkommnung des Meisters in jenen Jahren ganz unglaublich sich vertieft hat. Von jenem kritischen Wendepunkt aber (zwischen 1879 und 1882), da Bülow gewissermaßen wieder sich selbst gefunden hatte, datieren charakteristischerweise (!) auch wieder seine ersten wärmeren Aussprüche über den „Komponisten" Liszt, nachdem während der ganzen Jahre jener verhängnisvollen „Entwicklungskrankheit" gerade in diesem Punkte eine unverkennbare Erkaltung eingetreten war. Einzig so ist es nun auch zu verstehen, daß Bülow in jenen Jahren, wo Wagner der Brennpunkt seiner glühenden Gedanken war, in seinem künstlerischen Thun und Treiben viel geregelter, einheitlicher und zielbewußter uns erscheint — trotz aller weitab von Wagner selbständig umherschweifenden Universalität, als in den späteren Jahren, wo keine künstlerische Centralsonne mehr sein einsames Leben beschien. Solange Wagner der Heros für Bülow's Leben gewesen ist, war Bülow als Künstler durchaus

kein einseitiger Absolutist, kein bloßer neudeutscher „Janer", wie man etwa vermuten möchte — dafür sorgte ja wohl schon auch der mitwirkende kosmopolitische Einfluß Liszt's. Bülow war damals vielmehr — wie sich bereits evident gezeigt hat — ein ziemlich objektiver Universalist: Klassiker, Romantiker und Weimaraner, als solcher aber natürlich musikalischer Freigeist. Als dagegen Bismarck sein Heros wurde, da streifte Bülow vom Romantiker fast alles, vom Weimaraner sehr vieles ab und ward — künstlerisch auf sich allein angewiesen — vielleicht allzu einseitig Klassiker, also Partikularist, und demgemäß auch teilweise Anti-Freigeist, Reaktionär. Neben gewissen Naturanlagen Bülow's erklärt dieser Heroen-Zwiespalt: Wagner-Bismarck die meisten, nicht nur künstlerischen Widersprüche in Bülow's Leben. In diesem Sinne auch ist schließlich jene merkwürdige Parteinahme für Meyerbeer zu erklären, die Bülow's Andenken unter ernsten Künstlern verunzieren müßte, hätte nicht längst die mildthätig versöhnende Hand des Todes diese Falte aus Bülow's geistigem Antlitz weggewischt.

XII.

Nach jener Katastrophe des Jahres 1869 nahm Bülow auch jener nach-Beethoven'schen, sogenannten Wiener- und Leipziger-Schule gegenüber eine wesentlich andere, zum Teil bedeutend engherzigere, also keineswegs durchweg „abgeklärtere" Stellung ein, als in seiner, aus Unverstand so bös angekreideten Weimaraner Jugendzeit. Auszunehmen hievon sind einzig Weber und Chopin, denen Bülow, wie auch unseren Klassikern Bach, Haydn, Mozart und Beethoven, zeit seines Lebens die gleiche, unveränderte Verehrung zu teil werden ließ.

Von dem Liedergotte Schubert meint Bülow im Jahre 1872, anknüpfend an die allerdings nicht zu bestreitende Thatsache, daß in Wien eine Zeit lang ein entschieden hyperbolischer Schubert-Kultus getrieben worden ist (S. 335): „Damals (d. h. zu Mendelssohn's Zeit in Leipzig) war es noch nicht Mode, Schubert in den höchsten Olymp einzulogieren; man liebte, bewunderte, goutierte ihn als einen minorum gentium, lamentierte jedoch über die Breitspurigkeit seiner Formen, über die Eintönigkeit seiner Rhythmen." Später (S. 369) spricht Bülow noch von seiner nur „teilweisen Bewunderung für die Schubert'sche Symphonie". — Hiegegen ist darauf aufmerksam zu machen, daß der „unreife Jüngling" ein weit duldsameres und universelleres Urteil über den „lyrischen Hausgott" Schubert besessen hat. S. 240 z. B. wird die „potente Gewalt" des Lyrikers gerühmt und S. 230 wird ihm von Bülow „der begründetste Rechtstitel" zuerkannt, als „glänzendes Mitglied der Wiener Schule gefeiert zu werden". —

Gleichfalls im Gegensatz zu seiner ersten litterarischen Periode spricht Bülow in seinen späteren Jahren nur sehr wenig Wertvolles mehr über Schumann. Im Jahre 1880 bemerkt Bülow im Vorwort zur revidierten Ausgabe des Rondo capriccioso von Mendelssohn, wo er (S. 403 u. fg.) des näheren über den Unterschied des sentimentalen und naiven Vortrages sich ausläßt (S. 406): „Das Studium der Mendelssohn'schen Klaviermusik habe stets ein musikalischeres Musizieren im Gefolge, als die, Grübelei und krankhafte Überschwenglichkeit wesentlich befördernde Schumann-Klimperei." — Kurz zuvor (S. 405) nennt Bülow „das Schumann'sche Klavierkonzert unbedingt sein perfektestes Werk", welch letzteres Urteil wohl nirgends Anstoß erregen dürfte. —

Auch Mendelssohn wird von dem „abgeklärten" Bülow lange nicht so objektiv beurteilt, wie von dem

Weimaraner Jüngling. S. 371 tritt Bülow sehr warm begeistert für Mendelssohn's „Lobgesang-Symphonie" ein, obwohl er bei dieser Gelegenheit zugibt, daß „auch dieses Genie im Verlaufe seiner Entwicklung zum Rang eines Talentes herabgestiegen sei" — eine Anspielung an jenes, ursprünglich berüchtigte, später aber berühmt gewordene, scharf geprägte Wort Dräseke's: „Schumann habe sich vom Genie zum Talent heruntergearbeitet". Auch S. 404 ist von der „regressiven Entwicklung" Mendelssohn's die Rede. — In dem, zu Bülow's besten schriftstellerischen Arbeiten aus seiner späteren Periode zählenden Tausig-Artikel und in dem späteren, erheblich wertloseren Dialoge „Lohengrin in Bologna" (S. 309 u. 335) werden auffallenderweise die hervorragenden Dirigenten-Eigenschaften Mendelssohn's erwähnt. Natürlich hat Bülow, wie er auch S. 404 selbst berichtet, nur als Knabe (in den Jahren 1844—46) „das Glück genossen", den Meister „dirigieren zu hören". Was es mit diesem Dirigieren aber in Wahrheit auf sich hatte, das ist von Richard Wagner, der doch in viel reiferen Jahren den Dirigenten Mendelssohn kennen gelernt hatte, in seiner Schrift „Über das Dirigieren" (Bd. 8 der gesammelten Schriften) überzeugend aufgedeckt worden. Danach war Mendelssohn wohl ein eleganter, so recht für das Leipziger Gewandhaus geeigneter Dirigent, der gar manches Detail hartnäckig und äußerst fein herausarbeitete, aber nur „fast wie nach Laune", so daß „nicht zu begreifen war, warum er dieselbe Aufmerksamkeit nicht auch anderen Nüancen zuwendete". Im übrigen liebte er bekanntlich — im Gegensatz zur jetzigen Gewandhaus-Gepflogenheit — die glatten, durchschnittlich viel zu schnellen Tempi und war gegen ein falsches Zeitmaß, wie Wagner an einem klassischen Beispiel (tempo di Menuetto aus der 8. Symphonie von Beethoven) drastisch nachweist, von einer erschreckenden Empfindungslosigkeit. Ganz abgesehen von

der, in diesem Fache unbestrittenen Autorität Wagner's und seiner Überlegenheit an Alter und Erfahrung beweist jedenfalls seine genaue Schilderung, mindestens für den konkreten Fall, ungleich mehr, als die, lediglich auf eine Knaben-Erinnerung sich berufende, bloße Behauptung Bülow's. Vielleicht wollte aber Bülow damals (1871 u. 1872) in seiner „vita nuova" gegen den kurz zuvor (1869) erschienenen, bis in die kleinste Einzelheit mustergültigen Aufsatz Wagner's aus irgend welchen, außerhalb dieser Fachfrage gelegenen Gründen versteckterweise polemisieren. Nun, dann war dieser Feldzug eben blutig verloren. Übrigens hat Bülow seine merkwürdige Parteinahme für den „Dirigenten" Mendelssohn einigermaßen dadurch paralysiert, daß er bei derselben Gelegenheit — in dem Tausig-Artikel S. 312 — auch von Liszt und den, unter dessen „geistvoller Leitung zahlreichen und wahrhaft glänzenden, bis ins einzelnste Detail vom höchsten Begeisterungsschwunge getragenen Theater- und Konzertaufführungen" spricht. —

Nebenbei sei hier erwähnt, daß Bülow S. 369 im Vergleich zu den „unverwelklichen Schönheiten der Mendelssohn'schen Muse" dem zweiten Violinkonzert von Max Bruch zwar einen „guten Geigensatz und geschickte Mache" zuerkennt, dagegen „plumpe Instrumentation, schlottrige Form, äußerste Dürftigkeit und Frostigkeit der Grundgedanken". Dieses Urteil über den, von gewissen Professoren- und Biedermaier-Kreisen protegierten Komponisten dürfte stimmen. Ebenso Bülow's weitere, bei gleicher Gelegenheit ausgesprochene Ansicht: „Daß die Herren Brahms und Bruch nicht viel mehr mit einander zu teilen haben, als ihre Anfangslettern." —

Was Bülow (S. 408 u. fg.) über Mendelssohn's Schützling Niels W. Gade schreibt, den er zu den „liebenswürdigsten, herzvollsten und darum herzgewinnendsten Künstlerphysiognomieen unserer Zeit" rechnet,

ist alles vorzüglich lesenswert. Nur möchte ich speziell einen Satz herausgreifen, der zur Illustration meiner, im vorausgegangenen XI. Abschnitt gebrachten Ausführungen dienen wird. Im Jahre 1882 — also längst nach der vollzogenen Schwenkung zu Brahms (!) — hebt Bülow rühmend hervor, Gade habe — „obwohl Mendelssohn's Schüler oder Schützling — sich niemals verletzend gegen Wagner und Liszt benommen", dieselben vielmehr „in hervorragenden Werken beim dänischen Konzertpublikum introduziert und zwar mit der wohlgelungenen, weil wohlvorbereiteten Tendenz, denselben Beifall — nicht Durchfall zu gewinnen". Es ist das ein gravierender Beleg dafür, daß Bülow nicht bloß für Wagner, sondern doch auch für Liszt als Komponisten selbst nach dem Jahre 1869 noch einen warmen Winkel seines Herzens reserviert gehalten hat. Weiterhin wird (S. 416) auch noch „eingeschaltet, daß Gade für Berlioz' Musik mehr Sympathieen hegt, als sämtliche deutsche Kapellmeister zusammengenommen". Hierauf wird später noch zurückzukommen sein. —

Bei dieser Gelegenheit soll auch des freundlichen Hinweises gedacht werden, den Bülow (S. 420) seinem Schüler, dem Komponisten Asger Hammerich zu teil werden läßt. —

Wie ferner aus S. 385, 429 u. fg. hervorgeht, hegte Bülow mit Beginn seiner Schwärmerei für Brahms gleichzeitig auch lebhafte Begeisterung für — Grieg und Svendsen, eine psychologische Eigentümlichkeit, auf die ich schon im XI. Kapitel flüchtig hingewiesen habe. Der Vollständigkeit halber ist hier anzufügen, daß Bülow seit jenen Jahren auch für den Böhmen Dvořák einiges Interesse faßte, was insofern verständlicher ist, als Dvořák sich nicht jener süßlichen Koketterie mit dem Salon-Dilettantismus schuldig macht, wie die genannten zwei „an sich" gewiß begabten Nordländer, wenn auch nicht in allen ihren Werken, so doch

leider in sehr vielen. Auch hat Dvořák, trotzdem er sich neuerdings der „symphonischen Dichtung" zuwenden zu wollen scheint, doch im Grunde mit Brahms außer dem gleichen Verleger auch noch weitere Berührungspunkte gemeinsam. Von Grieg und Svendsen kam denn auch Bülow später wieder stark zurück. Als ich nämlich im Jahre 1889 (anläßlich der persönlichen Anwesenheit Grieg's bei einem philharmonischen Konzert in Berlin) mich auf Befragen Bülow's über Svendsen und Grieg dahin äußerte, daß ich dieses stillose Mischmasch von urgesundem nordischen Volksblut und süßsauerer Leipziger Konservatoriumsmilch meistenteils nicht goutieren könne, fand er meine Bemerkung „boshaft, aber sehr zutreffend". Ich glaube auch kaum, daß irgend jemand, der nicht an einer „Entwicklungskrankheit" leidet, Grieg und Svendsen, weiterhin aber auch die (S. 385) von Bülow aufgeführten Kompositionen des Russen Tschaikowsky irgend vernünftig mit einer excentrischen Parteinahme für Brahms zusammenreimen könne. Hier versagt sogar der von Bülow sonst, auch für die heterogensten Begriffe, geliebte Stabreim. Es soll aber damit natürlich nicht gesagt sein, daß an dieser Unmöglichkeit und Unvernunft des Reimes gerade nur die drei Hyperboräer schuld sein müssen. —

Tschaikowsky wird übrigens bereits anno 1874 in dem Artikel „Musikalisches aus Italien" rühmlich von Bülow (S. 349) hervorgehoben. — In dem gleichen Artikel bekommt Glinka (S. 347) den Ehrentitel eines „russischen Cherubini" — nicht ganz mit Unrecht. Später (im Jahre 1882) gilt er für Bülow allerdings doch vorzugsweise nur als „Nationalkomponist" (S. 417). Ganz besonders ist indes darauf aufmerksam zu machen, daß Bülow in seinem eben genannten Artikel eine stattliche Reihe vorzüglicher Werke dieses, wie ich sagen möchte „russischen Klassikers" aufzählt, so

die Orchesterstücke: „Kamarinskaja" — „Eine Sommernacht in Madrid" — „La Jota Aragonesa" — und ferner die Opern: „Das Leben für den Zar" und „Rußlan und Ludmilla". Gewiß ist sehr zu bedauern, daß damals (also vor reichlich 20 Jahren) auf die warme Befürwortung Bülow's hin Glinka keinen näheren Eingang in die deutsche Musikwelt gefunden hat; insbesondere auch seine Opern. Jetzt nachträglich dürfte es für letztere freilich zu spät sein. Aber wäre der russische Meister damals zur rechten Zeit dem deutschen Musikleben zugeführt worden, so hätten wir vermutlich manch anderen in- und ausländischen Plunder nicht bekommen. Von den paar Klassikern und Wagner allein will und kann (wie ich schon früher erwähnt habe) das deutsche Volk nicht leben; jedenfalls nicht für alle Ewigkeit. Da ihm nun aber einfache, gefällige und dennoch gute und gediegene Musik — wie eben z. B. die von Glinka — anderweitig nicht geboten wurde, so griff es in seiner Novitäten-Verzweiflung, von der ihres hohen priesterlichen Berufes oft sehr wenig sich bewußten Kritik nicht abgehalten, sondern eher dazu angestachelt, mit Gier nach dem Neßler'schen „Trompeter von Säkkingen", jenem trottelhaften Opern-Idyll deutschen Spießbürgertums, oder nach — der „Cavalleria rusticana", jenem heillosen Stilgemisch von brutal-frivoler Cancan-Rabbia, ultra-orientalischer Banalität und fin-de-siècle-Sentimentalität, das bekanntlich in seinem Vaterland Italien selbst, wie auch in Frankreich vom gesunden Instinkt des Publikums von vornherein direkt abgelehnt worden ist, während es beim Volk der „Denker" gastliche, ja sogar stellenweise beifallsrasende Aufnahme gefunden hat. Das Gefühl dafür, daß das deutsche Volk sich dieser „Bauernehre" eigentlich bis in den Grund und Boden hinein zu schämen hätte, scheint glücklicherweise jetzt allmählich aufzudämmern. Leider ist aber mit dieser „Götzendämme-

rung" nicht zugleich auch schon alles Unheil aus der Welt geschafft, das Werke solchen „Stiles" uns gebracht haben. In ihrem „Effekt" — der (gewollten oder nicht gewollten) Geschmacksverrohung — haben sie selbst Meyerbeer noch übertroffen. Addiere man noch hinzu die degenerierenden und demoralisierenden Wirkungen schlechter, unkünstlerischer Aufführungen, wie sie bei unserem gegenwärtigen deutschen Opern-Regime fast einzig möglich sind — dann wird man begreifen, daß ernste Künstler und ernste Kunstfreunde (selbst solche, die Bayreuth noch nie gesehen haben!) längst nichts mehr wissen wollen von unseren deutschen „National"-Theatern. Äußerst beachtenswert ist, was Bülow in seinen „Skandinavischen Konzert-Reiseskizzen" (S. 411) bezüglich dieses Themas in die Frage formuliert: „wieviel gute Abonnements-Konzerte und sonstige Musikaufführungen erforderlich wären, um die gemeinschädliche Wirkung schlechter oder mittelmäßiger Opern-Vorstellungen je in der Saison bei einem Durchschnittspublikum zu paralysieren". Allenthalben ist jetzt in Deutschland die Zahl der für die Oper, diesen „Bastard-Parasiten", bestimmten Abende im Verhältnis zu früheren, harmloseren Zeiten stark vermehrt worden. Da mit dieser Vermehrung der Opern-Aufführungen keineswegs eine entsprechende Vermehrung, d. h. mindestens Verdoppelung des Personals, naturgemäß also eine erhebliche Verkürzung der, für wirklich künstlerisches Studium unerläßlichen Proben- und Ruhetage verbunden wurde, so mußte selbstverständlich die Qualität der Leistungen überall rapid herabsinken. Dieser „Kurssturz" hat z. Zt. noch gar nicht sein Ende erreicht, obwohl bereits an vielen Orten der Opern-Thermometer weit unter den Gefrierpunkt gefallen ist, d. h. weit unter das Niveau des nackten Dilettantismus. Ich glaube nämlich, daß eine erhebliche Anzahl kunstfreundlicher Dilettanten-Vereine mit einigermaßen routinierten Kräften heutzutage

weit Besseres zu leisten im stande ist, als Dutzende unserer urkomisch prätentiösen, an die schwersten Kunstwerke mit dem allerleichtesten Gewissen herantretenden Stadttheater. Eine normale künstlerische Temperatur hat aber keine einzige deutsche Opernbühne mehr. Mit dieser Vermehrung der Opern-Aufführungen und dem dadurch provozierten Verlangen nach lebhafter Abwechslung, nach Sensation u. s. w. hängt es natürlich auch zusammen, daß die Theater-Direktoren sich genötigt fühlen, für ihr Repertoire, um es nur ja recht dickwanstig zu erweitern, auch allen, nicht weiter definierbaren Unsinn zu acquirieren. Die Ursache wird hier zur Wirkung, und umgekehrt. Bei genauer Beobachtung dieser Entwicklung ist übrigens zu konstatieren, daß dieselbe keineswegs einem quantitativ gesteigerten idealen Kunstbedürfnis des Publikums entsprungen ist — unser Publikum ist vielmehr kunstmüde bis zum Hals herauf — sondern lediglich einem sehr realen Geldbedürfnis der Theater-Direktoren. Also sei man doch ehrlich und gebe diesen Börsenspekulanten lieber gleich die Lotterie frei, als daß man den Geschmack des großen Publikums auf eine so unverantwortliche Weise einer Verderbnis aussetzt, die dereinst nicht bloß auf künstlerischem Gebiete sich bitter rächen muß. Hier hat Bülow's „Theorie" (S. 320) zu gelten: „Wenn, wie leider tagtäglich allerorts Figura zeigt, nichts zu schlecht für den Magen der Menge ist, so muß man sich doch stets erinnern, daß auch nichts, nichts zu gut, zu kostbar für dieses Publikum, an das wir appellieren, sein kann." Gewiß ist es — aus tausend praktischen und unpraktischen Erwägungen — einfach unmöglich, daß jedes Theater auf der Welt ein „Bayreuth" sei. Auch ist es wohl gar nicht notwendig, daß jede Bühne sich zum Rang einer „Kunstkirche", wie Bülow einmal (S. 328) sagt, erhebe. Aber Eines thut not, Eines ist absolut unerläßlich und jederzeit auch, selbst auf unserem Jammer-

planeten möglich, d. h. bei Anſpannung aller ernſten, idealen Kräfte erreichbar: daß vornehme „nationale" Kunſtinſtitute nicht auf das Niveau von Variété-Theatern herabſinken, daß unſere Opernbühnen nicht den Tingeltangel als ihr Muſterbild betrachten. Da werden in allen Winkeln des heiligen deutſchen Reiches neue Rieſen-Opernhäuſer gebaut, alle mit mehr oder weniger „herrlichen Deviſen", wie z. B. „dem Wahren, Schönen, Guten" u. dgl. Am Firſt dieſer Häuſer müßte aber eigentlich in Flammenſchrift als warnendes Kainszeichen eingebrannt ſtehen: „Augiasſtall". O heiliger Michael, wann wirſt du dich aufraffen zu dieſer Herkules-Arbeit?

XIII.

„Ihr Freunde! Nicht dieſe Töne, ſondern laßt uns angenehmere anſtimmen und freudenvollere!" — Freilich gehört das mißgeborene Paradoxon „deutſche Oper" zu den leidvollſten Diſſonanzen der Tonwelt, und das unerquickliche Thema der ſchlechten Opern-Aufführungen bildet hiezu nur einen weiteren unerträglichen Querſtand. Möge es mir daher geſtattet ſein, dieſe ſinnlos ſchreiende Kakophonie in eine, Herz und Sinne labende Konſonanz aufzulöſen, indem ich an die wahrhaft klaſſiſchen, durch den tief-künſtleriſchen Ernſt ſorgfältigſter Vorbereitung und die eindringliche pädagogiſche Bedeutung ihrer Durchführung gleich hervorragenden, unerreichten Konzert-Aufführungen unter Bülow's einzig-genialer Leitung erinnere. Wohl will auch hier ſich ein leicht diſſonierender Vorhalt einſchleichen — ich meine nicht jene perſönlichen, ſtark „verminderten" oder eingebildet „übermäßigen", gegen Bülow's künſtleriſchen Ernſt gerichteten Verdächtigungen — ſondern jene ſchmerzliche, wie ein Plagalſchluß in Moll auf uns wirkende Schluß-

kadenz, die sich mit Bibelworten also übersetzen läßt: Wie Viele waren berufen, von Bülow innerlichst zu lernen, und wie Wenige waren, wie die Geschichte unserer Tage erweist, dazu auserwählt! Konnte man es ja doch unlängst in einer großen deutschen Stadt erleben, daß die in ihr einst Jahre lang bethätigte segensreiche Wirksamkeit eines Richard Wagner und Hans von Bülow in krasser Undankbarkeit soweit negiert worden ist, daß diensteifrige Adjutanten eines urplötzlich aus der Erde gewachsenen Dirigenten-Jünglings sich erdreisteten, schwarz auf weiß zu behaupten, man habe in loco nie etwas zuvor (!) eine so vollendet-geniale Wiedergabe einer Beethoven'schen Symphonie zu hören bekommen!! Difficile est, satiram non scribere! — Wenn irgendwo, so ist es hier aufs schmerzlichste zu bedauern, daß die Nachwelt selbst dem produktivsten Dirigenten keine Kränze flicht. Was Bülow einst als Dirigent in unserer Mitte geleistet, all diese künstlerischen Offenbarungen verflüchtigen sich im hastenden Gedächtnisse der Zeit. Und ewig unersetzlich wäre für uns tieftrauernd Hinterbliebene der schwere Verlust, der uns mit Bülow's Tod getroffen, hätte uns nicht der Meister — wenn auch nur auf totem Papier und bruchstückweise — jene künstlerischen Grundsätze hinterlassen, die er mit seinem Dirigentenstab oder am Klavier in blühendes Leben zu zaubern wußte. So gehört denn auch das, was Bülow in seinen Schriften uns über den musikalischen Vortrag lehrt, mit zu dem Wertvollsten, was die didaktisch-musikalische Litteratur überhaupt besitzt. Obenan ist hier das goldene Wort zu setzen (S. 456):

„Es gibt kein leichtes Stück, alles ist schwer."

Wie unergründlich ernst und gewissenhaft Bülow selbst dieses Wort nahm, ist allbekannt. Wir können es aber auch aus seiner, in den Schriften niedergelegten sorgfältigen Auffassung von den einzelnen Erfordernissen des

künſtleriſchen Vortrags klar erſehen. Und zwar äußert ſich Bülow über dieſe Frage bereits in der erſten Hälfte ſeiner Künſtlerlaufbahn (!) in dem Artikel „Wörter und Begriffe“ (S. 294 u. fg.) als ein gereifter Meiſter folgendermaßen:

„Gute Muſik gut ausführen, das iſt der Beruf des Virtuoſen.“ Des näheren verlangt er von dieſem „erſt Buchſtabentreue, dann Geiſtes-Reproduktion“ und drängt darnach die Aufgabe des ernſten Künſtlers in zwei Hauptmomente zuſammen: „Seine erſte Arbeit hat eine analytiſche, mehr wiſſenſchaftliche zu ſein: Dekompoſition des Tonwerkes, wobei alſo vorzugsweiſe die Verſtandesthätigkeit in Anſpruch genommen wird. Die zweite iſt eine ſynthetiſche, künſtleriſche: Rekonſtruktion des dekomponierten Tonwerkes, wobei die Funktion der Phantaſie, der bewußten individuellen Empfindung, einzutreten hat.“ Zur genaueren Verdeutlichung fügt Bülow bei: „Hatte dort (bei der Dekompoſition) der Virtuoſe der ſklaviſche Geiſteseigne des Komponiſten zu werden, ſo iſt hier (bei der Rekompoſition, der eigentlichen Reproduktion) nun die Möglichkeit geboten, die angelegte Feſſel nicht etwa abzuſchütteln, aber mit Leichtigkeit zu tragen; bis zu einem gewiſſen Grade perſönlich, individuell, ſubjektiv zu erſcheinen. Dieſe Möglichkeit iſt nicht bloß geboten, ſondern wer ſie nicht benützte, nicht zu benützen vermöchte, ſänke trotz aller geiſtigen Anſtrengung, die er im erſten Teil der Aufgabe geliefert, zur Maſchine herab, und erwieſe ſich ungenügend zur Erfüllung ſeiner Aufgabe als Virtuoſe.“

Dieſe Hauptgrundgedanken über den künſtleriſchen Vortrag, welche — wie geſagt — bereits aus Bülow's erſter Lebenshälfte ſtammen, hat unſer Meiſter bis an ſein Lebensende feſtgehalten. Alles Folgende erſcheint nur als die weitere Ausführung einer erſten Skizze. So macht Bülow S. 320 eindringlich darauf aufmerkſam,

daß zu den Erfordernissen eines künstlerischen Vortrages vor allem „der tiefste Respekt vor dem Kunstwerk“ gehöre, dessen Interpretation der Künstler sich vornehme. Mit vollstem Recht! Denn wer zu solchem Respekt sich nicht in ehrenvoller Selbstverleugnung emporzuschwingen vermag, wird nie zu einer in Wahrheit künstlerischen Reproduktion qualifiziert sein. Nächst diesem ernsten Respekt verlangt Bülow des näheren weiter:

1. Es ist „objektiv korrekt zu spielen, auf Grund minutiösester Analyse und Dekomposition, zu der ein, durch Analogie geleitetes Zwischen-den-Zeilen-Lesen der scheinbar unwesentlicheren, deshalb vom Autor nicht stets ausdrücklich in den Text eingetragenen, feineren Vortragsvorschriften unbedingt gehört.“ Ergänzend hiezu ist folgender Ausspruch Bülow's (S. 454) einzutragen: „Ohne einen scharfen Einblick in die thematische Arbeit des Meisters, ohne eine gründliche Erkenntnis des Prozesses des Entstehens und Vergehens der einzelnen Motive ist ein verständnisvoller und verständlicher Vortrag seiner Werke nicht möglich.“

2. Es ist „objektiv schön zu spielen, d. h. mit Berücksichtigung der akustischen Gesetze des Instrumentes, wie des allgemeinen Wohlklanges, der so häufig nur durch die kombiniertesten dynamischen Schattierungen der einzelnen Stimmen, selbst bei den einfachsten Konsonanzen, ermöglicht wird; gewissermaßen stets organisch polyphon und polychrom.“

3. Es ist „subjektiv interessant zu spielen — wohl gemerkt mit der Einschränkung vorhergängiger gewissenhafter Beobachtung der beiden ersten Postulate! — d. h. frei-reproduzierend, der ganzen Darstellung, soweit möglich, den Charakter augenblicklicher Improvisation, den Zauber einer freien Rede verleihend“. Seine Anschauung in diesem Punkt umschreibt Bülow bei anderer Gelegenheit (S. 460)

mit nachstehendem Satz: „Das Geheimnis des Reizes und der Wirkung des Vortrages, auch der klassischen Musikwerke älterer Zeit beruht schließlich immer auf dem nachschöpferischen Eigenen, welches die Individualität des Ausführenden allein zu geben vermag."

Als eine kurzgefaßte Paraphrase zu diesem ausführlichen dreigliedrigen Programm erscheint folgende Bemerkung Bülow's (S. 453): „Ein bloß ‚reinlicher', bloß korrekter Vortrag hieße nur soviel, wie ein tötendes Buchstabieren. Er gehört unter die Rudimente. Deutliche Aussprache ist noch kein verständliches Deklamieren; sinnvolle Deklamation ist noch nicht empfindungs- und somit eindrucksichere Beredsamkeit. Eine ‚Kunst des Vortrags' wird aber, zumal in der Tonsprache, erst durch das Zusammenwirken dieser drei Faktoren begründet, von denen jeder höhere den niederen bedingt." Wem fiele nicht als traurig-scherzhaftes Negativbild zu diesem herrlichen Lehrsatz so mancher trockene, steifleinerne, lendenlahme, impotente Konservatoriums-Professor ein, der sich gar erst noch auf seine „Klassizität" ganz wunderlich viel einbilden möchte! So sagt denn auch Bülow mit unverkennbarem Notabene in einer weiteren Variation seiner Vortragsregel, mit spezieller Beziehung auf Bach (S. 458): „Man muß ja nicht glauben, die monotone, langweilige Korrektheit beim Vortrag Bach'scher Stücke hieße klassisch! Bach, wie alle andern Meister, muß man zuerst richtig spielen, dann schön, dann interessant." —

Neben all diesen mehr allgemein gehaltenen Anweisungen finden wir eine Reihe wertvollster Details. So z. B. (S. 454): „Es gibt grammatische und rhetorische Accente; der erstere bezeichnet das Metrum, der letztere den Beginn der Phrase. Im Anfang war der Rhythmus; man kann im Takt spielen, und doch nicht rhythmisch, aber nie umgekehrt." — Eminent geistvoll ist jenes paradox erscheinende, den Kern der

Sache mit einem Schlag treffende Aperçü (S. 454): „Decrescendo heißt Forte — Crescendo heißt Piano.“ Das will sagen: jedes Decrescendo hat ein (natürlich „relatives“) Forte zur Voraussetzung, beginnt mit einem solchen — jedes Crescendo mit einem (relativen) Piano. Die meisten unserer Dilettanten dagegen — übrigens auch sehr viele „Künstler“ — fangen gleich bei Beginn des Decrescendo zu „säuseln“, und beim Eintritt eines Crescendo sofort zu „pauken“ an. — Überaus zutreffend ist auch die kleine Bemerkung (S. 455): „Sehr häufig übernimmt das Diminuendo die Funktion des Rallentando und umgekehrt, während deren gleichzeitige Anwendung häufig triviale Sentimentalität und Langeweile hervorbringt.“ —

Als ergänzende Anmerkung zu diesem Kapitel „Dynamik“ mag auch Bülow's Ausfall (S. 368) gegen den „krassen Irrtum der Fabriksdirigenten allerorten“ und jene „schlechte Tradition demokratischer Homophonie“ gelten, wonach gedankenloserweise „alle dynamischen Schattierungen, ohne Rücksicht auf die den einzelnen Instrumenten zuerteilten Rollen, stets und überall gemeinsam“ ausgeführt werden. Daß eine gewisse (melodische und harmonische) Struktur einer Phrase — selbst da, wo es der Komponist nicht ausdrücklich vorgezeichnet hat — sehr oft z. B. in einer Stimme ein Crescendo oder einzelne Accente bedingt, während die übrigen Stimmen ein rücksichtsloses Decrescendo zu beachten haben, oder umgekehrt — für solche („an sich“ — wie man hoffen könnte — „selbstverständliche“) Feinheiten des Vortrages haben unsere meisten Dirigenten kein Verständnis, vor allem aber keine „Zeit“. Probieren und Studieren (nämlich von Grund aus) ist ja heutzutage fast überall ein „überwundener Standpunkt“. —

Auch alle anderen, unter der Rubrik „Aphorismen“ (S. 453 u. fg.) gebrachten pädagogischen Aussprüche Bülow's sind von hohem Werte. Doch möchte

ich mir bei dieser Gelegenheit die Bemerkung erlauben, daß ich die Ansicht der Herausgeberin (S. 453), derzufolge die von Theodor Pfeiffer in seinem gewiß verdienstvollen Buche wiedergegebenen Äußerungen Bülow's alle als „authentisch beglaubigt" gelten sollen, nicht vollkommen teilen kann. Im Gegenteil halte ich (aus schwerwiegenden inneren, und zum Teil auch stilistischen Gründen) die fraglichen Citate für teilweise ungenau und nicht in allen Punkten absolut zuverlässig. Natürlich soll damit in keiner Weise gesagt sein, daß ich die bona fides des Herrn Pfeiffer oder auch nur seine Legitimation irgend in Zweifel ziehe, sondern nur, daß hier, wo es sich um so wichtige pädagogische Fragen handelt, allseits die größte und peinlichste Vorsicht geboten sein muß, weil ein einziges Wort zu viel oder zu wenig von ausschlaggebender Bedeutung ist. —

Aus Anlaß dieses pädagogischen Abschnittes möchte ich es nicht unterlassen, den ernsten Leser auf eine sehr ernste pädagogische Frage hinzuweisen, die Bülow S. 414 u. fg. bespricht, wie in größerem Stil vor ihm schon mehrfach Richard Wagner. Es handelt sich um die „wie Pilze aufgeschossenen sogenannten Konservatorien". Nur zu wahr ist, was Bülow von der traurigen Wirksamkeit der meisten dieser Institute sagt. Sie produzieren thatsächlich Jahr aus Jahr ein in erster Linie nichts anderes, als eine Legion eingebildeter, verkannter, und doch nur „sogenannter" Komponisten und Pianisten. Wer erinnert sich hier nicht an Bülow's, seiner Zeit durch aller Mund gegangene Sarkasmen über die Berliner Hochschule, i. e. „Hochmutsschule"? Was Bülow dann weiter als die eigentliche Aufgabe eines wirklichen deutschen „Konservatoriums für Musik" entwickelt, nämlich die Heranbildung „tüchtig gebildeter Orchestermusiker" — ist speziell für Norddeutschland dringend beherzigenswert. Eine gute Geigenschule allein z. B. ist noch lange keine Orchesterschule! —

Als eine Frage des musikalischen Vortrags und der Pädagogik ist in gewissem Sinne auch die Pantomimik des Orchester-Dirigenten aufzufassen. Wie Bülow selbst in dieser Beziehung agierte, darf als einigermaßen bekannt vorausgesetzt werden. Was er aber darüber im Jahre 1877 in seinen „Reise-Recensionen" niedergeschrieben hat, erscheint gerade in unseren Tagen wieder aktuell, da es fast den Anschein hat, als ob einige unserer jüngsten Dirigenten die fischblütige Marotte hätten, wiederum auf jenen (auch von Wagner s. Zt. genügend gerügten) affektiert-ästhetischen, salonmäßig-biedermaierischen Standpunkt sich zu stellen, für den das mehr oder minder „elegante" Vorbild offenbar irgend ein vormärzlicher Zopf, wie Reinecke, Taubert, Lindpaintner oder Lachner seligen Angedenkens sein soll. Unwillkürlich meint man, solche Elegants dirigierten nicht aus einer Partitur, sondern aus einem — Spiegel, der ihnen die tadellos steife Korrektheit ihres ganzen Exterieurs ständig vor Augen halte. Bülow läßt sich hierüber (S. 363), nachdem er zuvor von der „Ubiquität" eines „warmblütigen Dirigenten" gesprochen hat, folgendermaßen aus: „Mich stört diese Dirigenten-Pantomimik um so weniger, als ich die Gründe ihrer Notwendigkeit bei modernen komplizierten Werken kenne. Deutsche Kleinresidenzler, gewöhnt an unerbittliche Metronome von Fleisch und (nicht allzuviel) Blut, die z. E. niemals einer guten Opernaufführung in Italien beigewohnt haben, stoßen sich lebhaft daran, und da sie den Mut nicht haben, über den Dirigenten hinwegzusehen, so klagen sie gern über Genußstörung. Il est difficile de contenter tout le monde et son père — damit hat sich der Bezichtigte eben zu trösten, der das Schielen nicht gelernt hat und sein Amt, nach den vier Himmelsstrichen Vorbereitungs-, Belebungs- und Beschwichtigungszeichen zu geben, mit einer Stylobaten-haltung des Oberkörpers nicht vereinigen kann."

Übrigens hat der Meister bereits als 20jähriger Kritikus, und zwar bevor er bei Richard Wagner in Zürich gelernt hatte (!), in dieser gleichen Frage ganz denselben Standpunkt eingenommen. In einer Besprechung aus dem Anfang des Jahres 1850 schreibt er (S. 11): „Es scheint Herr Taubert zum Grundsatz zu haben, daß man alle Musik hauptsächlich mit kaltem Anstand und einer gewissen zahmen Manier aufzufassen habe, die jedes leidenschaftliche Feuer, als den Gesetzen des Anstands zuwider, fern halte. Für Taubert's eigene Kompositionen möge er das anwenden, soviel er wolle. Aber Beethoven ist nicht als Damoiseau zu behandeln! Der Beethoven mit dem zerzausten wilden Haar und dem, dämonische Funken sprühenden Blicke hat auch sein Recht! Beethoven war kein kgl. preuß. Hofkapellmeister." Diese Kritik Bülow's ist um so charakteristischer und wertvoller, als der Meister noch in seinen letzten Lebensjahren sie durch folgende Randglosse aufs neue approbierte: „Noch heute, nach 42 Jahren, ist der Irrtum nicht völlig entwurzelt. Nichts lebenszäheres, als — wogegen Götter selbst (Wagner) vergebens nörgeln." —

Alle diese Ausführungen erschöpfen natürlich noch keineswegs Bülow's pädagogische Regeln. Man müßte hier eigentlich auch alle Vorworte und Anmerkungen Bülow's zu seinen Ausgaben klassischer Klavierwerke wortwörtlich citieren. Aber auch so bliebe noch ein großer Rest übrig. Denn es ist bekannt, daß Bülow auch als Lehrer gar manche wertvolle Sentenz nur in die leichte Form des flüchtigen Scherzes gekleidet hat, der — aus dem Milieu gerissen — nur zu leicht eine falsche Perspektive erzeugen könnte. Auch gar manche allgemeine ästhetische Frage hat Meister Hans oft nur durch ein, ab und zu liebenswürdiges, ab und zu auch sehr sarkastisches Witzwort beleuchtet. So insbesondere in seinen späteren Jahren. Einige Proben dieses Witzes werden genügen.

Galanterweiſe iſt natürlich den Damen der Vorrang einzuräumen. In dem Artikel über Wilma Normann-Neruda, von Bülow die „Geigenfee“ getauft, findet ſich aus dem Jahre 1880 ein hübſches Albumblatt für komponierende Damen. Die Diskretion und eine gewiſſe junggeſellenmäßige — Krallenfurcht verbietet mir, es wörtlich hier anzuführen. Intereſſenten mögen es auf S. 402—403 nachſehen. Ich verrate nur ſoviel, daß es von einem Mann geſchrieben iſt, der hier von ſich ſelbſt ſagt: „In den Tod verhaßt iſt mir alles, was nach Frauenemanzipation ſchmeckt.“ Auch Bülow hat demnach offenbar diejenigen Frauen, und ſpeziell diejenigen Komponiſtinnen, für die beſten gehalten, von denen die Welt am wenigſten, bezw. gar nicht ſpricht. — Dieſe, gerade unſere politiſierenden Zeitgenoſſen ſo ſehr aufregende „Frauenfrage“ leitet mich über zum Balletcorps und zu der von ihm „vertretenen“ ſogenannten Kunſtſpecies. Hierüber finden wir (S. 326) den Ausſpruch: „Bei uns (in Deutſchland) iſt ja das Ballet mit ſeinem ſchreienden Propheten-ſonnen-Luxus nichts als die Ergänzung, das abendliche Pendant zur vormittäglichen Militärparade.“ — Die überwiegende „Jugendlichkeit“ unſeres Ballets führt mich weiter zu den ausgeſungenen Kammerſängern, von denen Bülow (S. 411) meint, ſie hätten ihren Titel meiſtens wohl deshalb, weil ſie eigentlich „nur noch in Kammern genügend hörbar“ ſind; und man könne ſie, je nachdem man ſich diesſeits oder jenſeits des Souffleurkaſtens poſtiere, entweder als „Folterkammer“- oder als „Rumpelkammer“-Sänger näher präciſieren. — Meiſtens ſind dieſe Herren „Kammerſänger“ eine Art „muſikaliſche Lokalgröße“, eine Pflanze, die ſonſt vorwiegend als Komponiſt oder Dirigent, als „Maeſtro“ zu gedeihen pflegt. Die photographiſche Beſchreibung, welche Bülow von dieſem „Maeſtro Unſer“ (S. 376 u. fg.) entwirft, iſt ſehr

luſtig und witzig; allerdings weniger im Sinne des echten, naiven Humors, welcher bekanntlich Bülow faſt gänzlich fehlte, ſondern mehr im Sinne ſpitziger Ironie. — Die „muſikaliſche Lokalgröße" iſt aber auch manchmal weder Komponiſt, noch Dirigent, noch Kammerſänger irgend welcher Art, ja ſehr oft ſogar nicht einmal dilettierender Kunſtfreund, ſondern nur — Muſikreferent. Von dieſem ſpricht Bülow in dem geiſtreichen, erſt aus dem Jahre 1890 ſtammenden und trotzdem von der Herausgeberin leider in unerhörter Weiſe zuſammengeſtrichenen Aufſatz „Armes Publikum!" (S. 444 u. fg.). Hier ſagt er vom homo criticus unter anderen Wahrheiten auch die: „Die Zumutungen, welche die Filzigkeit (sic!) der Berliner Redaktionen an die Leiſtungsfähigkeit ihrer ‚Beamten' ſtellt, zeugen ebenſoſehr von ihrer Geringſchätzung des kritiſchen Amtes, wie von der ſeines Gegenſtandes. Ein Recenſent, der an einem und demſelben Abend drei bis vier Kunſtproduktionen fragmentariſch anhören und über jede — womöglich noch vor Mitternacht — ‚Kopie' liefern ſoll, iſt ſchlimmer daran als ein — Tramway-Kondukteur. Die Redaktionen machen keinen Unterſchied zwiſchen Reporter und Kunſtkritiker." Bezüglich des Kunſtverſtändniſſes ſo manches ſehr kritiſchen Herrn erinnert hier Bülow an die „häufigen Siege, die Richard Wagner durch das Publikum über die Kritik erfochten hat", und formuliert daraus folgenden Witz: „Die geſunde Empfänglichkeit des Publikums zwang die Herren in unglaublich kurzer Zeit ſich ‚rückwärts zu konzentrieren' und ſich vom Leithammel zum Herdenſchaf zu wandeln." — Hiemit glücklich bei der Zoologie angelangt, dürfte die paſſende Gelegenheit ſein, an einen (von Bülow S. 420 citierten) genialen Ausſpruch Raff's zu erinnern: „Das Klavier iſt als das Kamel zu betrachten, das die Sünden der muſikaliſchen Welt durch die Wüſte trägt." — Bei dieſen „muſikaliſchen Sünden" fällt mir aber ſogleich

auch wieder der, am Schluſſe des vorigen (XII.) Abſchnittes angerufene Herkules ein, und ſomit hätte ſich der Ring meiner Ausführungen geſchloſſen — allerdings nicht als „Nibelungen-Ring"; denn von ſolchen Idealen konnte da nicht viel die Rede ſein. Ein ſcharfes Witzwort Bülow's aber, das ich hier als letztes anführen möchte, wird uns zum Schluß doch noch nach Bayreuth geleiten.

S. 364 ſpricht nämlich Bülow von den „unſelbſtändigen Bay-Reuthknechten", ein Wort, das gerade in neueſter Zeit wieder ſehr zutreffend geworden iſt. In einer, während der Jubiläumsfeſtſpiele des vorigen Jahres den Gäſten Bayreuth's offerierten großen Feſtſchrift ſtand unter anderen Dingen im albernſten „Reitknecht"-Stil auch der geſchmackvolle Satz, daß im Grunde Hans von Bülow ſeiner erſten Frau Coſima geiſtig ebenſowenig gewachſen geweſen ſei, wie — Minna Planer dem Genie eines Richard Wagner!!! Da das Haus Wahnfried ſonſt in Bezug auf die Feſtſpiele in Bayreuth ein ſehr ſtrenges Regiment führt, ſo z. B. gewiſſe Nummern der „Allgemeinen Muſikzeitung" inhibiert, unter Umſtänden ſogar ſchlechte franzöſiſche Überſetzungen oder dgl. ganz konfisziert (natürlich aus „Rückſicht fürs Ausland"), während es dieſe — um mich einigermaßen parlamentariſch auszudrücken: lächerliche Frechheit ruhig, ohne jeglichen Proteſt paſſieren ließ, ſo darf man denn doch die Feſtſpielleitung wohl auch, wenigſtens in etwas, für derlei unverſchämten Blödſinn mit verantwortlich machen, umſo mehr, als dieſer Leitung ja eine ganze Herde von „Aſſiſtenten" am Rocke hängt. Weiterhin iſt gewiß auch mit Nachdruck zu betonen, daß die jüngere Generation im Hauſe Wahnfried denn doch nicht das Recht hat, das große Reformationswerk des Bayreuther Weltgenies — ob „es" ihnen nun „aufgegangen" iſt oder nicht — naiverweiſe, d. h. in maßloſer Selbſtüberſchätzung ſo zu drehen und zu

deuten, daß ein harmloses Publikum darauf hereinfallen soll, sie mit Richard Wagner selbst zu identifizieren. Nicht die Nachkommen Wagner's, sondern bekanntlich der Meister selbst ganz allein hat seine Werke geschaffen. Dementsprechend steht es auch Wahnfried's Kindern in keiner Weise zu, der Welt, wie auch dem mitwirkenden Personal und insbesondere den Dirigenten gegenüber das gleiche Autorrecht, oder gar eine Obervormundschaft sich anzumaßen, wie sie natürlich einzig nur dem Meister selbst gebührte. Eine solche Anmaßung muß selbstverständlich freien Männern, die eben keine „Bay-Reuthknechte" sind, nur höchst abgeschmackt, albern und wahnwitzig vorkommen.

Trotzdem aber vermag ich nicht denen beizustimmen, die neuerdings in einmütigem Chorus über Bayreuth herfallen, und zwar bloß deshalb, weil es jetzt nicht mehr von einem Mann, sondern thatsächlich von dem auf einsamer Höhe stehenden Genie einer Frau geleitet wird, oder bloß deshalb, weil selbverständlicherweise auch in Bayreuth — wie überall auf dieser Scholle, an der wir kleben — größere oder kleinere stilistische Unvollkommenheiten vorkommen. Denn jedenfalls gibt es kein Theater der Welt, das nur annähernd solche Kunstleistungen zu bieten im stande ist, wie eben gerade Bayreuth, auch heutigen Tages noch — nach Wagner's Tod. Sehr deutlich haben dies schon lange alle sogenannten „Muster-Aufführungen", z. B. in München, und nunmehr auch die jüngsten Berliner Aufführungen des „Nibelungenringes" bewiesen, die trotz der Mitwirkung des wichtigsten Teils der Bayreuther Solokräfte doch in keinem Punkt sich von den sonst gewohnten, landläufigen Theateraufführungen abhoben. Daß in Bayreuth s. Zt. eine so hochvollendete, den von Wagner selbst noch vorbereiteten „Parsifal"-Aufführungen vollkommen ebenbürtige Wiedergabe des „Tristan" und der „Meistersinger" überhaupt möglich

war, ist eben — wie ja der Vergleich mit allen andern Theatern zeigt — doch nur das einzige Verdienst der Bayreuther Leitung. Wenn dagegen „Tannhäuser" ebensowohl wie „Lohengrin" und auch der „Nibelungenring" des vorigen Jahres leider nicht ganz auf gleicher Höhe standen, so ist hiefür jedenfalls nicht die Leitung allein verantwortlich zu machen. Es spielten hier gewiß eine große Reihe rein äußerlicher Zufälligkeiten mit, und andrerseits sicher auch manche, in den betreffenden Werken selbst von Haus aus begründete innere, fast unüberwindliche Schwierigkeit. Jedenfalls aber hat Richard Wagner die Mission Bayreuths dem ganzen deutschen Volke hinterlassen, und es ist gerade angesichts des in Bayreuth so zahlreich vertretenen Auslandes doppelt notwendig, daß alle ehrlichen deutschen Künstler und kunstbegeisterten Männer nach Kräften für die ideale Aufgabe Bayreuth's eintreten und insbesondere auch der Leitung der Festspiele gegenüber, soviel als möglich, nur den besten Willen bethätigen. Hans von Bülow selbst, der doch gewiß so manchen Grund gehabt hätte, sich von Bayreuth gänzlich fern zu halten, hat uns gerade hier das schönste Beispiel hinterlassen. Bekannt ist, daß er in selbstlosestem Edelmut als Bayreuther „Patronatsherr" für das Festspielhaus eine große materielle Beisteuer geleistet hat. Weniger bekannt dürfte vielleicht die Thatsache sein, daß er s. Zt., als es sich (1892) um die Wiedergeburt des „Tristan" in Bayreuth handelte, auf dem Umwege über Karlsruhe, Venedig und Palermo aus freien Stücken ganz von selbst erbötig war, auch seine ideelle Mithilfe in den Dienst der Sache zu stellen. Selbstverständlich mußte Bülow damals gewisse Kautelen und Garantieen für eine solche Mitwirkung fordern. Daß man darauf in Karlsruhe, bezw. in Wahnfried nicht einging, oder nicht eingehen zu können glaubte, oder nicht eingehen konnte — ist für ewig zu bedauern.

XIV.

Mit diesem Bedauern stehen wir inmitten eines Labyrinthes von dunkeln Rätseln, bangen Fragen, lichten Hoffnungen und unlösbaren Zweifeln. Wir sind beim schwierigsten Kapitel aus Bülow's letzten Lebensjahren angelangt: es gilt darüber Klarheit zu gewinnen, wie Bülow's spätere — nicht persönliche, sondern rein sachliche, theoretische Stellungnahme zu Wagner, Liszt, Berlioz und Brahms musikgeschichtlich aufzufassen sei. Selbstverständlich erfordert diese Untersuchung — wenn man sie nicht in dilettantisch-oberflächlicher Weise (siehe die Einleitung zu Bülow's Schriften S. VII) mit einem einzigen graziösen Federstrich erledigen will — eine sorgfältige Prüfung des gesamten, in den Schriften selbst enthaltenen Materials, eine weit über die Schriften hinausreichende Umschau nach Bülow's praktischer Thätigkeit auf diesem Gebiet, und als unerläßliche Ergänzung dieser beiden Hauptquellen eine eingehende, aus zwingenden Konklusionen resultierende, psychologische Würdigung der Motive. Welch ungeheure Wichtigkeit gerade diesem dritten, von der Herausgeberin gänzlich ignorierten Punkte für Fragen geistiger Entwicklung, und so speziell auch für das vorliegende Problem beizumessen ist, mag schon daraus erhellen, daß hier — nicht etwa unter Dilettanten, sondern unter ernsthaften Leuten vom Fach — zwei diametral entgegengesetzte Anschauungen kursieren, von denen die eine, kurz formuliert, besagen möchte: Bülow sei in seinen späteren Jahren als Brahmsianer von Grund aus Reaktionär geworden, und seine trotzdem gelegentlich zur Schau getragene Betonung seines unveränderten Wagnerianertums sei lediglich als eine Art polemischer Koketterie aufzufassen — während die andere geltend machen will: Bülow's spätere Parteinahme für Brahms sei nur eine göttliche Komödie gewesen,

und ausschließlich auf persönlich-polemische oder sonst äußerliche Gründe zurückzuführen. Ein solches, an Bülow's Andenken anknüpfendes schwieriges Parteidilemma darf man also vernünftigerweise nicht ignorieren. Die stillschweigende Voraussetzung dieses Dilemmas aber ist auf beiden Seiten offenbar die, daß eine ehrliche Parteinahme für Brahms eine gleich ehrliche für Wagner, Liszt und Berlioz ausschließe, und umgekehrt. Um diesen, wie eine klaffende Wunde unser ganzes Musikleben durchseuchenden Zwiespalt an seiner Wurzel zu fassen, haben wir demnach erst von Grund aus zu untersuchen, welche Stellung zu einander die genannten vier Meister in der Musikgeschichte einnehmen.

Als passendes Motto für diese Untersuchung wähle ich den Schlußsatz des auch im übrigen immerhin lesenswerten Artikels über Anton Rubinstein (S. 393 u. fg.), mit welchem Bülow augenscheinlich an jene, von ihm bereits im Tausig-Artikel (S. 316) citierte epigrammatische Censur Liszt's erinnern will: „In der Kunst gibt es nur zwei Parteien — die Kenner und Könner einerseits, und die Ignoranten und Impotenten andrerseits." Diesen wundervollen plastischen Gedanken Liszt's umschreibt und erweitert hier (S. 399) Bülow folgendermaßen: „In der Kunst sollten keine anderen Parteien statuiert werden, als die — nicht überzahlreiche derer, die etwas leisten, und die unendlich überwiegende der Ignoranten und Impotenten. Daß die erstere, gleichviel welches ihre Standarte, gebührend respektiert werde — dazu sollte jeder Kunstgenosse das Seinige beitragen; durch ungeschmälerte Anerkennung alles Bedeutenden die möglichste Ausrottung des Dilettantismus und des Mittelmäßigen nach Kräften fördernd."

Ja in Wahrheit, das müßte für jeden Kunstgenossen, wie auch für jeden ernsten Kunstfreund die oberste

Maxime sein: „Gebührender Respekt" vor jeder Erscheinung in der Kunst, die sich als „Kenner und Könner" ausweist. Daß aber von den vier genannten Meistern: Wagner, Liszt, Berlioz und Brahms ein jeder — natürlich nicht im Sinne demokratischer „Nivellierungslümmel" (um ein kräftiges Wort von Johannes Scherr zu gebrauchen) — sondern vielmehr ein jeder in seiner eigenartigen Weise die Zuerkennung einer hervorragenden Bedeutung für sich beanspruchen kann, darüber sind nun doch wohl längst die Akten geschlossen. Daß es immer noch einige Schreier aus der „überwiegenden Kaste der Ignoranten und Impotenten" gibt, die — sei es dem einen, oder dem andern — alle und jede Bedeutung absprechen möchten, wird Klio nicht beirren. Ihr von geflügelten Genien geleiteter Triumphwagen ist noch nie bisher auf staubiger Erde müde dahingekrochen, sondern stets über die verblüfften Köpfe der geistesarm Zurückgebliebenen hinweggesaust.

Jeder in seiner Weise, jedem das Seine — hic haeret aqua. Das ist es ja, was dem oberflächlichen, nicht in die Tiefe dringenden Blick so unendlich schwer fällt, überhaupt zu sehen: die Individualität. Freilich ist die Schablone, die Uniform, die Partei, das Herdenmäßige viel schneller und leichter zu erkennen. Es fliegt dem Dilettanten, dessen Ideal bekanntlich meistenteils „Schlaraffia" ist, als gebratener Vogel fertig in den Rachen. Ja mancher, der es recht bequem haben will, möchte am liebsten nicht einmal seine Kauwerkzeuge anstrengen! Der Künstler und der ernste Kunstfreund aber haben gerade die Verpflichtung, sich nichts bequem zu machen, alles ernst zu nehmen. „Kein Stück ist leicht, alles ist schwer."

Also betrachten wir des näheren ernstlich diese vier künstlerischen Individualitäten, und zwar zunächst durch Bülow's Brille! Ich beginne mit Johannes

Brahms. Denn es steht geschrieben: „Der Lebende hat Recht" d. h. die anderen drei Meister genießen bereits des zur Erlangung größeren Ruhmes leider nun einmal unerläßlichen Vorzuges, längst tot zu sein; der Lebende wäre also ihnen gegenüber im Unrecht, wenn man ihn nicht mit Vorzug behandelte. Natürlich soll dieser Satz in seiner sinngemäßen Ausdehnung gerechterweise auch auf andere lebende Zeitgenossen bezogen, und insbesondere so manchem blindwütenden, immer „womöglich ein wenig Moderfraß" postulierenden Zetergeschrei einer zurückgebliebenen Kritik gegenüber betont sein. — In der letzten „Skandinavischen Konzert-Reiseskizze" Bülow's ist (S. 435) eine warm-begeistert für Brahms eintretende längere Ausführung enthalten, welche in dem Satze gipfelt: „Es wird hohe Zeit, bezüglich des Erben Luigi's und Ludwig's zu etwas mehr Mitwelt-Bewußtsein zu gelangen." Gewiß wird jeder in seinem Urteil objektiv-gerechte, und nicht als fanatischer „Janer" irgend welcher anti-Brahmsischen „Richtung" einfach zu ignorierende Zeitgenosse hier Bülow zum mindesten insofern beistimmen müssen, daß auch er es — wenn vielleicht nicht gerade als Pflicht der ganzen Mitwelt — so doch sicher als Pflicht aller Kunst- und Zunftgenossen eines Brahms erklärt, die Werke dieses Mannes wenigstens einigermaßen näher anzusehen. Jedenfalls ist es — man mag auf welchem Standpunkt nur immer stehen — aufs strengste zu verurteilen, wenn Federhelden, die den Meister kaum dem Namen nach kennen, tapfer und frohgemut gegen ihn losziehen, als Schildknappen jener famosen Devise: „Ich kenne die Absichten der Regierung nicht, aber ich mißbillige sie." Solchen Kannegießern mag man die bekannte Inschrift des neuen Museums zu Berlin entgegenhalten: „artem non odit, nisi ignarus" — oder wie Hans Sachs es verdeutscht:

„Der Kunst ist niemand feind, spricht man,
Als wer grob ist und sie nit kann."

Doch ist hiemit natürlich nur etwas Negatives ausgesprochen. Daß „eine Kunst kennen", oder „einer Kunst nicht feind sein" — gleich auch schon identisch sein soll mit dem Positivum: „diese Kunst lieben", oder gar mit dem kategorischen Imperativ: „diese Kunst lieben müssen" — das wird nicht wohl zu behaupten sein. Und wenn es, wie die Erfahrung tagtäglich bestätigt, doch ziemlich viele, durch und durch ernst zu nehmende Musiker gibt, welche trotz aller Vorurteilslosigkeit und trotz genauer Kenntnis der Werke von Brahms sich doch nicht übermäßig für ihn begeistern können, so sind eben wahrscheinlich gerade die, in unserem Herzen noch allzufrisch und allzumächtig lebenden Werke seines angeblichen „Erblassers" Beethoven daran schuld. Vor dem urgenialen Original müssen natürlich die Werke auch des talentvollsten Epigonen „erblassen". Und es ist sehr die Frage, ob Bülow durch seine forcierte Propaganda, dadurch, daß er die Bedeutung eines Brahms so excentrisch gewaltsam auf gleiche Höhe mit Beethoven hinaufschrauben wollte, besonders günstig für die Popularisierung der Werke von Brahms gewirkt hat. Ich kann mir wohl denken, daß gerade ernst-besonnene Musiker durch diesen übertriebenen Bekehrungseifer Bülow's eher abgeschreckt, als angezogen worden sind. Auch bezweifle ich sehr, ob all die Provokationen, die Bülow unter der Flagge Brahms beging, dem Geschmack dieses Meisters selbst je besonders entsprachen. So wenig Monumentales auch sonst aus seinem nicht-komponierenden Dasein bekannt ist, so darf doch, glaube ich, als absolut sicher angenommen werden, daß Brahms unter seinem Hausgerät keinerlei Reklametrommel besitzt. — Ebenso wie gegen die herausfordernde Gleichstellung von Brahms mit Beethoven wird man aber auch gegen die, von Bülow in dem oben angeführten Satze beliebte Parallele zwischen Beethoven und Cherubini Protest einzulegen haben. Übrigens

braucht man sich auch über dieses Produkt der, von Bülow gerade in seinen letzten Lebensjahren so hartnäckig gepflegten Wortwitz-Manier nicht weiter zu erhitzen. Die Geschichte hat diesen und ähnliche kleine Scherze längst korrigiert. Cherubini — so Großes er auch seinen Zeitgenossen bedeutet haben mag — verblaßt und verschwindet von Stunde zu Stunde mehr in den grauen Nebeln antiquarischer Kunstgeschichte, während Beethoven noch immer, ja mehr denn je von dem lebendigen Bewußtsein unserer Tage getragen wird. — Hier ist ferner gleich auch noch ein anderer, unter ähnlichen Gesichtspunkten aufzufassender Vergleich Bülow's zu erwähnen. In dem schon mehrfach citierten Tausig-Artikel meint Bülow (S. 310): „Wie z. B. Polen unwiedererweckbar verloren ist, so hat auch eine ‚zehnte Symphonie' schon aus dem Grunde nicht geschrieben werden können, weil sie nicht geschrieben worden ist." Selbstverständlich hat dieses, stark nach Hegel riechende Argument sehr wenig absolute Beweiskraft. Überdies bezeichnet Bülow bereits sechs Jahre später (1877) die erste (C moll) Symphonie von Brahms als die nun geschriebene „zehnte" Symphonie (S. 369). Doch ist an dieser Stelle sofort ein kleiner Nonsens festzunageln. Bülow statuiert nämlich für seine „zehn" Symphonieen ein ganz eigentümliches Rangverhältnis. Die erste in diesem symphonischen Dezemvirat soll die große Jupiter-Symphonie (C dur) von Mozart sein, nicht die erste (C dur) von Beethoven, welch letztere vielmehr schlankweg ganz außer Rechnung gesetzt wird. Dieser Mozartschen Symphonie sollen dann die, glücklicherweise noch übrig gebliebenen acht Symphonieen Beethoven's (Nr. 2—9) folgen, aber in der Weise, daß zwischen Nr. 2 (D dur) und Nr. 3 (Eroica) jene erste C moll-Symphonie von Brahms einzuschalten wäre. So hätte man also richtig „zehn" Symphonieen. Nur wenige

Zeilen später bringt nun aber Bülow mit diesem, an sich schon sehr gekünstelten und stark anfechtbaren Rechenexempel die schottische Symphonie (Nr. 3, A moll) von Mendelssohn in Kollission, indem diese für ihn plötzlich „unter den nach-Beethoven'schen Symphonieen als abgeschlossenes Kunstwerk den ersten Rang einnimmt". Demnach müßte, der Auffassung Bülow's entsprechend, nach Adam Ryse doch eigentlich die dritte Mendelssohn'sche Symphonie, und nicht die erste von Brahms als jene „zehnte" bezeichnet werden. Die Rechnung stimmt also nicht. Das kommt aber auch davon, wenn man mit scherzhaften Witzen ernsthaft Kunstgeschichte treiben will. Derlei ist demnach nicht gar so genau zu nehmen. Zudem kann man Bülow hier entgegenhalten, daß es für die Entwicklungsgeschichte der Musik vollkommen belanglos erscheinen muß, wenn ein Spätgeborener sieben volle Dezennien (!) nach Beethoven, gleich einem „Siebenschläfer" noch einmal auf dessen zweite Symphonie zurückgreift, nachdem Beethoven selbst seiner zweiten nicht nur eine dritte, sondern weiter auch eine vierte, fünfte u. s. w., ja sogar schon eine „neunte" Symphonie hat folgen lassen. Das bloß epigonenhafte Nachfabrizieren einer Symphonie vom Rang einer anderen zweiten Symphonie — gewissermaßen einer Nr. $2^1/_2$ — ist gänzlich überflüssig, weil es offenkundig keinerlei Fortschritt in der Kunst bedeutet, ja nicht einmal einen Stillstand, sondern direkt einen Rückschritt oder besser gesagt: einen Rücklauf, und zwar — da jede der hier auf sieben Dezennien nach rückwärts überschlagenen sieben Symphonien Beethoven's einen Meilenmarkstein in der Geschichte der Instrumentalmusik bedeutet — einen Rücklauf mit „Sieben-Meilen-Stiefeln". — Um den „Wert" jenes kritischen musikgeschichtlichen Ausspruches übrigens noch deutlicher zu charakterisieren, muß man weiterhin auch noch ein erheblich bedenklicheres — ein

Pietist würde sagen: an „Gotteslästerung" grenzendes — geflügeltes Witzwort citieren, das Bülow gleichfalls im Jahre 1877 zuerst, seitdem aber zu wiederholten Malen gebraucht hat, ohne es hiedurch schmackhafter oder weniger „gotteslästerlich" gemacht zu haben. S. 372 erklärt es Bülow anscheinend allen Ernstes als sein „Glaubensbekenntnis", daß „nicht ohne Verstand des Zufalls" Bach, Beethoven und Brahms mit einander allitterierten! Um die Qualifikation „Gotteslästerung" zu erklären, sei hier angemerkt, daß Bach von Bülow bekanntlich sehr oft der „Gott-Vater" der Musik, und Beethoven der „inkarnierte Musikgottessohn" genannt worden ist (vgl. z. B. S. 414 und 172). Demnach wäre Brahms ungefähr so etwas wie — der „heilige Geist" der Musik!! Vor der grandiosen Kühnheit einer solchen, durch das dritte B erzeugten Perspektive hätte Bülow — um auf seinen B-Witz einzugehen — doch schon aus rein-musikalischen Elementargründen zurückschrecken sollen. Er mußte wissen, daß man, wenn man in der Tonart B dur bleiben will, nur zwei B vorzeichnen darf! Offenbar von dieser Erkenntnis geleitet, that denn auch Bülow ein anderes Mal (S. 458) folgenden Ausspruch: „Bach ist der Tripel-Extrakt der Musik. Wenn alle Meisterwerke der Musik verloren gingen, und das wohltemperierte Klavier bliebe uns erhalten, so könnte man daraus die ganze Litteratur wieder neu konstruieren. Das wohltemperierte Klavier ist das alte Testament, die Beethoven'schen Sonaten das neue; an beide müssen wir glauben." A la bonne heure: ein solches B dur kann man sich gefallen lassen! Um aber das obige dreifache B-Bild stilgemäß zu vervollständigen, ist noch anzufügen, daß Bülow später einmal vor einem zahlreichen Publikum in Berlin dieser, durch sein drittes Versetzungszeichen an sich schon um eine ganze Quinte „erniedrigten" heiligen Dreifaltigkeit in gleich würdiger und witziger Weise noch ein viertes B zur Gesellschaft

gab, nämlich die — damals gerade, offenbar als „Nährvater Josef" (!) erwartete — Oper „Boabdil"!! Vielleicht wollte Bülow hiedurch (bewußt oder unbewußt) die Frivolität seines ersten dreigliedrigen Stabreims selbst durch entsprechende Parodie ad absurdum führen! — Wie sehr übrigens Bülow in seinem ganzen „Tichten und Trachten" (NB. nach dem Jahre 1869!) hartnäckig-blind der Allitteration ergeben, also Stabreim-„Janer" war, beweist vollends jene, schlechterdings unqualifizierbare Geschmacklosigkeit, Mozart mit — Mendelssohn und gar noch mit — — Meyerbeer den vorausgegangenen drei B als Pendant zur Seite zu stellen!!! Korrespondierend mit dem obigen vierten B hätte er hier auch noch das vierte M anhängen müssen, nämlich: Moszkowski! — Man könnte stark versucht sein, sich zu überreden, daß jemand, der solche — Witze sich zu schulden kommen ließ, eine castigatio gar wohl verdient habe, wie sie jener merkwürdige, von Alexander Ritter verfaßte Aufsatz „Vom Spanisch-Schönen" enthielt (Allgem. Musikzeitung v. 6. März 1891). Tröstlicherweise hat aber Bülow für die Musikgeschichte denn doch auch noch andere Verdienste, als die eines bloßen Witzboldes. Wir können also ruhig darüber hinweg zur Tagesordnung übergehen.

Ganz ohne jeden haut goût von Allitterationswitz wird gelegentlich (S. 425) Brahms von Bülow den Klassikern beigezählt, ein Wort, das man ernst nehmen kann, ohne es jedoch gerade zu acceptieren. In einigen seiner Werke (wie z. B. im „Deutschen Requiem" oder im „Schicksalslied") nähert sich Brahms im Ausdruck ja wohl sehr dem klassischen Ideal; aber doch ist auch in diesen „objektivsten" Werken des Meisters immer noch soviel „subjektiver", mehr oder weniger „romantischer" Weltschmerz und „Sturm und Drang" zwischen den Zeilen zu lesen, daß es mir unbegreiflich erscheint, wie man daneben gleichzeitig den

so ganz und gar unromantischen Haydn, oder auch Mozart und Beethoven als „Klassiker" ansehen kann. Freilich hat Bülow bei anderem Anlaß (S. 385) auch einmal Chopin zu den „Klassikern" gerechnet! Überhaupt hat er sich die Erklärung des „Klassischen" sehr leicht gemacht. Er meint nämlich, nicht etwa nur einmal, sondern wiederholt: „Klassisch ist, was überall und jederzeit gefällt." Daraufhin muß natürlich auch ein Rossini (S. 357) zum Heiligenschein der Klassizität gelangen. Aber selbst nach solchen rein äußerlichen, höchstens die Epidermis dieser Frage streifenden Merkmalen kann man Brahms doch wohl nicht zu den „Klassikern" zählen. Hiegegen möchte ich — ohne indes eine erschöpfende Definition des (wie alle ästhetischen Formeln mit der Zeit fortschreitenden und einer entsprechend-ständigen Metamorphose unterworfenen) Begriffes „klassisch" geben zu wollen! — nur auf zwei, für diesen Begriff absolut wesentliche Momente aufmerksam machen: auf die Objektivität und Naivität der zum Ausdruck gebrachten Gedanken und Empfindungen. Beides ist bei Brahms erheblich zu vermissen. Subjektivität, Reflexion und Sentimentalität dagegen — letztere selbstverständlich im edlen Sinne des Wortes genommen! — sind mit dem Begriff „klassisch" schlechterdings unvereinbar. Robert Schumann z. B. wird wohl vernünftigerweise von niemand als „Klassiker" proklamiert werden wollen. Brahms aber ist wohl ein Abkömmling von Bach und Beethoven, jedoch nicht aus der direkten Descendenz, sondern aus der romantischen Seitenlinie Schumann, und zeigt diese seine „romantische" Abstammung u. a. schon durch eine, oft bis zu bizarrster Subjektivität gesteigerte, fast an Manie leidende Rhythmik. In ähnlicher Weise ist Liszt ein Nachkomme von Bach und Beethoven aus der mit Ungarblut vermischten Seitenlinie Schubert; und Wagner aus der Seiten-

linie Weber. Eine ganz gerade, direkte Descendenz aber nach Bach und Beethoven ist bis jetzt in der Musik überhaupt noch nicht dagewesen. Bach selbst aber — jener Doppelriese in einer Person — war nicht nur der Repräsentant unserer allerersten klassischen Periode der Instrumentalmusik, und als solcher, vorwärts in die Zukunft schauend, der Gründer jenes Stammbaumes, auf den unsere ganze neuere Musik zurückzuführen ist; er war zugleich auch, wie wir gesehen haben, der übermenschlich große Abschluß aller vergangenen Musik und als solcher bereits die denkbar höchste Potenz des auf „spezifisch-musikalischem" Gebiete für sich allein überhaupt Möglichen, konnte folglich selbst von seinem größten Nachfolger in diesem Sinne, nämlich von Mozart, nicht mehr überboten werden. Unsere zweite klassische Periode — Haydn, Mozart, Beethoven — konnte also der Hauptsache nach nicht eine Steigerung der kompositorischen Mechanik bringen, sondern nur eine individualisierende Erhöhung der Symbolik. In diesem Sinne nun erscheint besonders die Klassizität des „inkarnierten Musikgottessohnes" Beethoven auf höherer Stufe, als die unseres „Gott-Vaters" Bach. Unsere zweite „klassische" Periode ist eben eine geistige Wiedergeburt der ersten in spiral erhöhter Reihe. Nun bezeichnet aber Beethoven selbst schon innerhalb dieser zweiten klassischen Periode die äußerste Grenze des Subjektiven. Auch die, nach ihm soweit sich ausbreitende, musikalische Reflexion und Sentimentalität wurzelt bereits in Beethoven. Nur sind bei ihm diese drei, an sich antiklassischen Elemente noch ganz in sich verschlossen, und zugleich von jener echt naturgewaltigen Objektivität und Naivität getragen, welche uns eben Beethoven geradezu als den Typus der Klassizität erscheinen läßt. Man beachte doch nur z. B. selbst in seinen subjektiv-kühnsten Scherzo-

Sätzen jene weltüberwindende Objektivität seines musikalisch-transcendenten Humors! Andrerseits ist z. B. doch wohl nie etwas so Grandios-Naives geschrieben worden, als jenes, alle Schranken der Instrumentalmusik mit unerhörter Gewaltthat durchbrechende Baß-Recitativ im vierten Satz der 9. Symphonie. Freilich war dies das letzte Wunder der Klassizität. Danach mußte unfehlbar der schrankenlose Subjektivismus und die Romantik ihren Einzug halten. Auch Brahms ist also nach keiner Richtung hin ein „Klassiker" — jedenfalls nicht mehr, als dann auch Schubert und Weber, Liszt und Wagner. Wohl werden wir aber späterhin, wenn nicht alle Zeichen trügen, auch wiederum eine neue, dritte klassische Periode bekommen. Natürlich wird auch sie nicht wesentlich eine mechanisch-technische, sondern vorwiegend nur eine neue symbolische Steigerung nach Bach und Beethoven darstellen können. Dies wird aber erst dann möglich sein, wenn wir die kolossalen Errungenschaften der Romantik, so insbesondere die Werke eines Schumann, Liszt und Wagner, insoweit innerlich von Grund aus verarbeitet haben werden, daß wir uns darüber hinweg in freiem Unbewußtsein zu neuer Objektivität und Naivität erheben können. Bevor also unsere musikalische Entwicklung in ihrem spiralen Laufe sich nicht vollends wieder von der Romantik und von der, durch sie bedingten Subjektivität, Reflexion und Sentimentalität frei gemacht haben wird, sind wir für die Musikgeschichte nur „verlorene Posten"; im günstigsten Falle Vorkämpfer einer neuen klassischen Zukunft, die wir begrüßen mit dem Rufe: „Ave imperator, morituri te salutant." In diesem Sinne erscheinen natürlich vorerst alle unsere Wikinger, Beowulfe, Haralde, Gudrunen, Kunihilden, Ingwelden und sonstiges mehr oder minder gutmütig-orthodoxes Wagner-Epigonentum, aber auch alle mehr an

Berlioz sich anlehnenden widermusikalischen Realismen u. s. w., wie andrerseits selbstverständlich auch die, zum Teil sogar bis auf Cherubini, Gluck und Händel kindlich zurückgreifenden Galvanisierungsversuche mittelmäßiger Musikprofessoren — nur als „Verlegenheitsmusik" einer zukunftsschwangeren Gegenwart. Auch Frau Musika wird all die Unannehmlichkeiten dieser ihrer Schwangerschaft geduldig zu ertragen und abzuwarten haben. Die Natur läßt sich nicht zwingen. Daß aber eine künftige dritte klassische Periode bereits in ihren ersten Geburtswehen liegt, mag man schon aus der unleugbaren, tiefen und großen Sehnsucht unseres Volkes erkennen, d. h. unserer ernsten Künstler und Kunstfreunde, die des Kothurnes der Romantik überdrüssig, eine Rückkehr der Kunst vom komplizierten Mechanismus spintisierender Subjektivität zu naturwahrer Einfachheit und Klarheit, zu Objektivität und Naivität erhoffen. Weiterhin mag man es wohl auch schon aus manchem vereinzelten Tonstücklein unserer zeitgenössischen Musik ersehen. So ist z. B. „Hänsel und Gretel" — trotz seiner bunten Stilmischung aus naivem Volkstum mit nur halbseitig organisiertem Liszt und Wagner — gewiß etwas höheres als lediglich breitgetretenes Wagner-Epigonentum; für jene große, vor allem originale Persönlichkeiten erfordernde, zukünftige Periode aber, als — „Zukunftsmusik" allerdings doch erst eine sehr, sehr kleine Abschlagszahlung. Denn die Eierschalen der Romantik hängen auch diesem Küchlein noch am Rücken. Doch ist dies umsomehr begreiflich, als ja doch auch die, vorerst noch ganz unbeholfenen, verworrenen, unklaren und unreifen, ja abstößigen Versuche unserer Litteratur — die sicher der Pionier dieser neuen Entwicklung auch für die Musik sein wird! — noch nicht über das erste Stadium der Kinderkrankheiten hinausgekommen

sind. Denn durch den bloßen Realismus und Naturalismus — der als solcher nie Kunst-Inhalt, sondern in gewissem Maße immer nur technische Form sein kann — ist bis jetzt noch nie eine Kunst-Epoche legitimiert worden. Es ist daher unser litterarischer Verismus (an dem sich ekelerregend sogar Frauenzimmer beteiligen!) lediglich als ein formaler Läuterungsprozeß zu betrachten, der die nötige Technik zum Ausdruck neuer Ideen zu präparieren und damit einen neuen, anti-romantischen, realen Idealismus vorzubereiten hat. Denn auch unsere dritte klassische Periode wird und muß den Idealismus als Seele in sich tragen! — Eine noch weitere Quellenuntersuchung des Begriffes „klassisch" würde uns hier zuweit führen. Jedenfalls kann aber schon auf Grund dieser begrenzten Auseinandersetzung soviel gesagt werden, daß Bülow's Auffassung des Klassizitätsbegriffes, wonach neben Bach, Haydn, Mozart und Beethoven auch ein Brahms, ein Chopin und gar ein Rossini als „Klassiker" anzusehen wäre — sicher nicht auf kunsthistorische Ansichten sich gründet, sondern lediglich auf den gewöhnlichen Volkssprachgebrauch, demzufolge irgend etwas Formvollendetes als „klassisch" bezeichnet zu werden pflegt. — Doch lassen wir all diese Erörterungen einer rein formalen Nomenclatur getrost bei Seite! Die Hauptsache für uns ist, daß Bülow zum Glück nie in seinem Leben ein, in steifes Leder gebundener Professor der Ästhetik war, sondern vielmehr gerade im Dienst unserer „Klassiker" so unendlich segensreich durch sein hinreißendes künstlerisches Beispiel als Pianist und Dirigent thätig gewirkt hat. Auch sind Bülow's Vorworte und Anmerkungen zu seinen zahlreichen Ausgaben klassischer Klavierwerke von so unschätzbarem pädagogischen Wert, daß sie reichlich alles aufwiegen, was von ästhetischen Hofräten je über musikalische Fragen und Namen phantasiert

worden ist. Und darum ist es auch im Grunde gleichgültig, ob Bülow, als er Brahms den „Klassikern" beizählte, sich in der Titulatur geirrt hat, oder nicht.

Weniger gleichgültig muß es uns aber andrerseits wieder sein, wenn Bülow — nicht etwa nur in harmlosen Scherzen — sondern offenbar mit tiefstem pädagogischen Ernst Irrtümer ausspricht, die direkt oder indirekt auf Brahms zurückzuführen sind. So sagt Bülow auf S. 445 — NB.! in späten, reifen Jahren, nämlich anno 1890:

„Höchst belehrend war mir einmal der von Meister Brahms in einem Gespräch schlagend geführte Nachweis, daß Beethoven nirgends so spartanisch-streng sich an die musikalischen Formengesetze gebunden habe, als gerade in seinen phantasievollsten, originellsten letzten Sonaten und Quartetten."

Nun, ich erlaube mir, ganz unmaßgeblich — trotz der Autorität des Herrn Brahms und trotz der vorstehenden Approbation durch Bülow — meine gelinden Zweifel an der uneingeschränkten, absoluten Richtigkeit dieses Formalurteiles über Beethoven auszusprechen. Freilich muß man, entgegen so manchen in den Tag hineinschwatzenden kritischen Stimmen, bei genauer Prüfung und Vergleichung der verschiedenen Schaffensperioden Beethoven's entschieden zu dem Urteil kommen, der Großmeister habe selbst in seinen letzten Sonaten und Quartetten durchaus keine neuen, nicht schon in frühester Jugend von ihm gepflegten musikalischen Formen geschaffen, vielmehr sei das wesentlich Neue daran die Handhabung dieser Formen, also die musikalische Sprache, der Ausdruck, der Inhalt. Aber immerhin hat er die, schon von seinen Vorgängern festgestellten und von ihm gewissermaßen „cum beneficio inventarii" übernommenen alten Formen in seinen späteren Werken häufig nicht nur erweitert und in ihrer Erweiterung aufs kühnste inhaltlich ausgefüllt,

sondern gar oft auch verkürzt und verdichtet, dadurch aber in ihren früheren Proportionen teilweise sehr verändert. Nun ist aber doch bei der architekturalen Bedeutung der alten Formen gerade die Proportion ein ganz wesentlicher Faktor! Hier ist selbst das unscheinbarste Detail aufs genaueste zu beachten! So müßten z. B. in den späteren Werken Beethoven's (vielmehr noch als bei irgend einem seiner Vorgänger!) gar manche über das starr-architektonische Ebenmaß der musikalischen Perioden hinaus wachsende, wie auch manche elliptische Takte, ferner die vielen selbständigen Veränderungen in der Reprise, der Ausbau der Coda u. s. w. vom Standpunkt des alten musikalischen Dogmas mit Recht direkt als „Gesetzesverletzungen" erklärt werden, wenn nicht schon längst seit Bach die Logik des Inhaltes immer mehr das Übergewicht über die sinnliche Bedeutung der Form erlangt hätte. So ist ja z. B. auch das berüchtigte „Quintenverbot" nur noch vom Standpunkt der musikalischen Architektur aufrecht zu erhalten, vom Standpunkt der dichterischen Logik in keiner Weise mehr, wie dies auch längst schon der charakteristische Umstand bewiesen hat, daß man bereits zur Zeit unserer Klassiker die durch Orchester-Verdopplung der Männerstimmen etwa entstehenden Oktaven- und Quinten-Parallelen „nicht als solche ansah". Alle diese, wenn auch oft nur sehr geringfügig erscheinenden, von gedankenlosen Theoretikern einfach als „musikalische Freiheiten" klassifizierten Gesetzesverletzungen sind nun aber auch im kleinsten — trotz Meister Brahms — sprechende, markante Zeugnisse der dichterischen Aufklärung und Emanzipation gegenüber dem gesetzesgläubigen architekturalen Dogma, und als solche von großer, innerer, ästhetischer Bedeutung. Man kann also jedenfalls nicht sagen, Beethoven habe sich „nirgends so spartanisch-streng" an die musikalischen Formengesetze gebunden „als gerade in seinen letzten

Sonaten und Quartetten". Wahrscheinlich sollte aber dieser Ausspruch von Brahms-Bülow lediglich ein „geistreiches Aperçü" sein. Da es indes auch als solches unendlich weit über sein Ziel hinausschießt, wegen seiner Excentricität für pädagogische Zwecke sogar bedenklich erscheint, so wäre es meines Erachtens von einem Pädagogen wie Bülow sachgemäßer gewesen, dasselbe — zumal in seinem, an weiteste Kreise sich wendenden Aufsatz „Armes Publikum!" — nur mit den nötigen reservierenden Klauseln der Öffentlichkeit zu übergeben. Ich möchte denn auch einem Lehrer, der musik-theoretischen Unterricht zu erteilen hat, keineswegs empfehlen, seine Schüler beim ersten Studium und bei der Erklärung der Struktur der alten musikalischen Formen gleich auf die letzten Werke Beethoven's zu verweisen. Für einen solchen ersten Unterricht eignen sich eben nur Werke, die in Wirklichkeit „spartanisch-streng" in ihrer Form sind.

In einer andern, auch Meister Brahms und unsere Klassiker zugleich betreffenden Detailfrage hat dagegen Bülow, wie mir dünken will, doch ohne jede Übertreibung ganz das Richtige getroffen. Ich glaube, das, was auf S. 438 über Brahms und dessen hervorragende Leistungen auf dem speziellen Gebiete der Variationen-Form gesagt ist, sei unbedingt zu unterschreiben. Es ist ausdrücklich darauf hinzuweisen, daß gerade in diesem Punkte (vgl. den obigen IV. Abschnitt) auch schon der jugendliche Weimaraner mit seiner Anerkennung nicht gegeizt hat! Die Variationenform scheint denn auch wirklich wie geschaffen, ausschließlich die Vorzüge der Brahmsischen Tonsprache zur Geltung zu bringen: nämlich eine meisterliche Kunst der Ton-Architektur, der harmonisch-kontrapunktisch- und rhythmisch-formalen Struktur, verbunden mit einem, in kleinen abgeschlossenen Stimmungskreisen sich bewegenden tondichterischen Elemente. Hier stören nicht jene

bedenklichen Schattenseiten der Brahmsischen Muse, die allerdings mehr vom Fachmann, als vom Dilettanten empfunden werden: nämlich die in allen seinen Vokalwerken (Chören und Liedern) ausnahmslos unvermiedenen, jedes gute, echte deutsche Sprachgefühl oft auf das peinlichste verletzenden Deklamationsfehler, bezüglich deren man sich nur zu wundern hat, daß es auch heutigen Tages immer noch einige biedere Deutsche gibt, deren Pergament hiegegen unempfindlich zu sein scheint; in jedem andern Land und bei jeder andern Sprache der Welt wäre so etwas einfach undenkbar! Ferner jene, besonders in seinen Symphonieen den aufmerksamen Hörer irritierenden, über die Logik einer gleichmäßig-stetigen Entwicklung hinwegsetzenden Sprünge, welche dadurch entstehen, daß Brahms aus seinen architektonischen Wandelgängen uns oft plötzlich hinaus aufs freie Feld tondichterischer Stimmung geleitet, wo uns der warme Sonnenschein so sehr behagt, daß wir es dann doppelt schmerzlich empfinden müssen, wenn uns der Tonsetzer ebenso ex abrupto wieder in seine Marmorgewölbe zurückführt, in denen wir dann nur allzuleicht der Gefahr einer „Erkältung" ausgesetzt sind. Ich glaube denn auch, daß gerade diese — die Logik unserer Phantasie verletzende, und so den reinen Genuß trübende — stellenweise Inkongruenz zwischen den architektonischen und dichterischen Faktoren der Brahmsischen Kompositionskunst, und das dadurch (für Viele wohl nur ganz unbewußt!) erzielte Mißbehagen die Hauptschuld daran trägt, daß dieser Meister nicht dazu auserlesen zu sein scheint, je in weitesten Kreisen „populär" zu werden. Es ist indes natürlich ganz falsch, wenn junge, blutdürstige Hitzköpfe den Fall Brahms in diesem Punkte mit dem apodiktischen Ausspruch entscheiden möchten, es lasse sich die Architektur und die Dichtkunst in der Musik überhaupt nicht logisch und stilgemäß ver-

einigen, man müsse also wählen: entweder — oder. Denn sollte auch vielleicht ein moderner Meister wie Raff — der nebenbei gesagt unter den Weimaraner Neudeutschen der schärfste Dialektiker und als solcher, wie seine „Wagnerfrage" beweist, teilweise sogar dem Komponisten des „Lohengrin" überlegen war — der trotzdem aber diese Vereinigung von Architektur und Poesie in seinen Werken fast durchweg (wenn auch nicht in allen gleichwertig) verkörpert hat; sollte also Raff nicht im stande sein, diese Prinzipienreiter eines besseren zu belehren, so dürfte doch wohl der Hinweis auf Beethoven genügen, den „Schüler" an die Wahrheit jenes Göthe'schen Spruches zu erinnern:

„Grau, theurer Freund, ist alle Theorie,
Und grün des Lebens goldner Baum."

Im Schatten dieses „goldnen Baumes" — in der Verehrung eines Beethoven: hier müssen sich Freund und Feind begegnen. Es hieße, an diesem „inkarnierten Musikgottessohn" zum „Judas" werden, wollte man seitens der einen Partei die Elemente der Baukunst, oder auf der andern Seite jene der Dichtkunst in ihrer symbolisch-formalen Bedeutung für die Musik verleugnen. Auch der halsstarrigste Ton-Baumeister wird das dichterische Moment der Stimmung nicht entbehren können, und nicht entbehren wollen. Und auch der tollste dichterische Ton-Phantast wird das architektonische Moment der Proportion unmöglich je aus dem Reich der Töne verbannen können. Es wäre aber unrecht, deshalb Beethoven's Vorgänger, die mehr den Schwerpunkt auf die Baukunst legten, oder seine Nachfolger, die mehr die Dichtkunst betonten, in Acht und Bann erklären zu wollen. Es sind alles nur Gradunterschiede! Nur ist das Eine zu beachten, daß die Architektur älter als die Poesie und nunmehr, wie wir sahen, auch längst in sich beendet ist. Darum stehen denn auch die architektonischen Formen

der Musik längst „festgemauert in der Erden“. Die poetischen Formen der Musik dagegen sind z. Zt. noch variabel, flüssig, und haben — dem Wesen der Dichtkunst entsprechend — wohl für alle Zukunft den großen Vorzug, stets variabel und flüssig, also ewig entwicklungsfähig zu bleiben. Insofern kann man die Ton-Baumeister Epigonen, die Ton-Dichter Progonen heißen. Für das Leben der Gegenwart aber ist die Zukunft ebensosehr Existenzbedingung, wie die Vergangenheit.

XV.

Ist bei Johannes Brahms das architektonische Element der Musik das primäre und der dichterische Ausdruck sekundär, so ist umgekehrt bei Franz Liszt die tondichterische Potenz weit-überragend im Vordergrund, die architekturale hiegegen mehr im Hintergrund. Von diesem Gesichtspunkt aus kann man also den ersteren als Epigonen, den letzteren als Progonen — und beide gegenseitig als Antipoden bezeichnen. Auch hier, wie in der Geographie, ist es aber eine ganz müßige Schulfrage, tiefsinnige Untersuchungen darüber anzustellen, wer von den beiden Antipoden oben, und wer unten sei. Bekanntlich stehen ja auch unsere geographischen Gegenfüßler nicht auf dem Kopf, sondern wie wir auf den Beinen! Auch vergibt sich meines Erachtens ein Nordländer nicht das geringste, wenn er — und sei es auch nur zu Studienzwecken, oder des Vergnügens halber — ab und zu eine Reise zu den Südländern unternimmt oder umgekehrt. Und nachdem nun einmal — trotz des Wehegeschreies kurzsichtiger Ästhetiker! — das historische Faktum vorliegt, daß in Beethoven (wie früher, weniger prononciert, auch schon in Bach) beide For-

malia der Musik: Architektur und Poesie harmonisch vereinigt erschienen sind, dürfte es zweckmäßiger und vernünftiger sein, diese beiden Elemente in allen ihren musikgeschichtlichen Erscheinungsformen aufmerksam zu verfolgen, sowohl in ihrer scheinbaren Einzelexistenz, wie in ihren mannigfach schattierten, offenkundigen Kombinationen, und daraus die entsprechende Lehre zu ziehen — als einen Antagonismus zu predigen, bei dem weiter nichts herauskommt, wie jene unfruchtbare Gehässigkeit, die einem, wahnsinnig auf einem Bein im Kreise sich herumdrehenden Fakir gleicht.

„Greift nur hinein ins volle Menschenleben!
Ein jeder lebt's, nicht vielen ist's bekannt,
Und wo ihr's packt, da ist's interessant."

Gewiß gelten diese Worte ebensogut von Franz Liszt, wie von irgend einem unserer großen Meister. Zum mindesten aber gelten sie nicht von jenen Pygmäen, die sich einzig dadurch wichtig machen können, daß sie mit ihrem Nibelungenneid ohnmächtig wüten gegen einen, der längst in Walhall Sitz und Stimme hat. Lassen wir also — um auf ein solches „Nibelungenlied" nicht näher einzugehen! — die Parallele zwischen Brahms und Liszt hier ganz bei Seite! Von jenem bereits erwähnten prinzipiellen Unterschied abgesehen, ist ja auch jeder, weiter ins Detail eingehende Vergleich in Bezug auf melodische, harmonische, kontrapunktische, rhythmische Fragen u. s. w. nicht genügend ergiebig und anregend. Es findet sich hier kein näheres tertium comparationis.

Betrachten wir vielmehr, wie zuvor Brahms, so auch jetzt Liszt ganz für sich allein in seiner kompositorischen Bedeutung, und zwar auch wieder im Anschluß an Bülow's Stellungnahme während seiner letzten Jahre! Natürlich ist es für die ernste Musikgeschichte gänzlich ohne Bedeutung, zu erfahren, wie Bülow etwa allen möglichen Dilettanten gegenüber

sich über dieses Verhältnis ausgelassen hat. Man spricht bekanntlich im Privatgespräch gerade zu Dilettanten, ihren Mangel an eingehenden Fachkenntnissen höflich berücksichtigend, wohl manchmal anders, als zu Fachmännern oder vor der großen Öffentlichkeit. Zudem hat Bülow, speziell in seinen letzten Lebensjahren ernsten Männern gegenüber nie ein Hehl daraus gemacht, was er von der ihn umgebenden Dilettantenwelt im innersten hielt. Wir haben also lediglich zu prüfen, wie er sich in diesem Punkt der großen Öffentlichkeit gegenüber benommen hat, und da haben wir zunächst den „Klavierkomponisten" Liszt von dem „Orchesterkomponisten" zu trennen.

Bezüglich des Klavierkomponisten hat Bülow auch in der zweiten Hälfte seines Lebens seine Anschauungen über Liszt nicht im wesentlichen geändert. Daß Bülow den „Klavierkomponisten" Liszt stets hochhielt, geht schon daraus hervor, daß er — wie auch in weiteren Kreisen bekannt sein dürfte — selbst in seinen allerletzten Jahren noch der Berliner „Hochmutsschule" den Namen Liszt wiederholt unter die Nase rieb. So sagt Bülow auch schon S. 370: „Nichts ist in Kunstsachen unleidlicher als Intoleranz. Würde doch diese, weder neue, noch kühne, noch originelle Maxime ein wenig mehr an der Berliner Hochschule z. B. bezüglich littera L beherzigt!" Weiter spricht er dann von der „Unglaublichkeit, den Schülern des Institutes zu ihrem empfindlichsten Schaden nicht bloß das Studium, sondern sogar die Kenntnisnahme von Franz Liszt's Klavierwerken zu untersagen". Ferner citiert er bei dieser Gelegenheit ausdrücklich als „gute spezifische Musik" (!) „beispielsweise nur Nr. 3 (Pastorale, F dur) aus des Großmeisters zwölf Etüden!" — S. 381 u. fg. spricht Bülow von den „genialen" Totentanz-Variationen (Danse macabre) für Klavier und Orchester, welche gleichfalls der Feder eines Liszt entsprungen sind. —

Und aus dem Jahre 1882 stammt Bülow's Urteil (S. 433) über „Liszt's nachschöpferische, genial-pietätvolle Bearbeitung der Schubert'schen Phantasie op. 15". — Die unwiderleglichste Parteinahme für den Klavierkomponisten Liszt hat aber Bülow dadurch erwiesen, daß er in allen Ländern, wo er wirkte, und zu jeder Zeit seines Lebens bis an das Ende seiner Tage in seinen Klavierkonzert-Programmen immer auch Werke von Liszt vorführte. Es hieße „nach berühmten Mustern" das Andenken Bülow's persönlich verdächtigen, wollte man behaupten, daß Bülow je einmal etwas, was er in seinen Programmen gebracht hat, nicht wirklich ernst genommen und ernst vertreten habe. So gibt denn auch Bülow in seinen Schriften verschiedene Male (so z. B. S. 387) seinen Programmen das Motto: „von Bach bis Liszt". Bülow hätte ja bei solchen Gelegenheiten geradeso gut z. B. „von Bach bis Brahms" schreiben können — wenn er gewollt hätte! Er war sich aber wohl bewußt, daß fürs Klavier Liszt denn doch eine ganz andere, unendlich vielseitigere und für alle Zukunft mehr bahnbrechende, allein schon nach der Technik hin im größten Stil reformatorische Bedeutung hatte. — Es gehört also, all diesen Zeugnissen gegenüber, eine große Portion Mut — um nicht zu sagen: feindselig-tendenziöser Voreingenommenheit — dazu, behaupten zu wollen, Bülow habe seit seinem Übergang zu Brahms den Klavierkomponisten Liszt an den Nagel gehängt.

Teilweise anders verhält es sich mit Bülow's Stellungnahme dem Symphoniker Liszt gegenüber. Vor allem ist aber hier nochmals festzustellen, daß Bülow auch schon in seiner „extravagantesten" Weimaraner Zeit durchaus nicht an allen Orchesterkompositionen seines großen Lehrmeisters mit gleicher, uneingeschränkter Liebe und Begeisterung hing. Es geht dies zum Teil schon aus Bülow's früheren Konzert-Programmen her-

vor, zum Teil aus einwandfreien Erzählungen fachmännischer Zeitgenossen, und insbesondere auch aus einer mündlichen Aufklärung, die Bülow selbst mir nach einem seiner denkwürdigsten Berliner Konzerte (1892) auf meine diesbezügliche Frage hin zu Teil werden ließ. Danach waren von jeher (die Faust- und Dante-„Symphonie" abgerechnet) unter den „symphonischen Dichtungen" Liszt's speziell vier von ihm bevorzugt, nämlich: „Les Préludes" — „Tasso" — „Mazeppa" und „Festklänge". Richtig ist, daß Bülow's frühere Begeisterung für diese Werke nach jener Katastrophe vom Jahre 1869 volle 20 Jahre lang wie vollkommen verschwunden erscheint. Die gerade während jener Zeit zunehmende Beschäftigung Bülow's mit Brahms mag gewiß die Hauptursache für diese Umwandlung gewesen sein, wenn auch nicht die ausschließliche. Denn wir haben bereits früher (im XII. Kapitel) gesehen, daß Bülow's Interesse gerade damals — trotz Brahms — doch auch anderen Komponisten sich zuwendete, die mit einer intensiven Parteinahme für Brahms nur sehr schwer sich vereinigen lassen. Ja selbst in seinen allerletzten Jahren noch vertrat Bülow neben Brahms auch „Werke" von Joachim, Rudorff, Gernsheim und anderen mehr oder weniger „unglaublichen" Tonsetzern. All diesen gegenüber erscheint denn doch Brahms als ein „Wallenstein", dem jener „Wachtmeister" nur sehr unglücklich abguckt „wie er räuspert und wie er spuckt". Es haben also wohl auch noch andere „Motive" bei dieser Liszt-Frage mit hereingespielt. Charakteristisch war nämlich für Bülow's propagierende Thätigkeit von je, daß er — entsprechend der ganzen Anlage seiner Kampfnatur — für bedeutende Werke mit Vorliebe zu einer Zeit eintrat, da die Menge sich noch oppositionell dagegen verhielt, daß er aber andrerseits mit seiner Propaganda nachließ, sowie für die betreffenden Werke ein größeres Publikum geworben war. Wie oft hat

er z. B. von Wagner's Ideen, die er doch bis ans Ende seines Lebens hochhielt, geäußert: „diese brauchen die Propaganda nicht mehr" oder „heutzutage ist es weiter kein Verdienst, Wagnerianer zu sein, da jedermann, der nur irgend etwas bedeuten will, selbstverständlich Wagnerianer ist" u. s. w. Überaus kennzeichnend ist auch, was Bülow in dieser Richtung bereits im Jahre 1859 (!) über den „Zukunftsmusiker"-Titel (S. 242) bemerkt. Andrerseits sagte er mir im Jahre 1889 einmal: „Es mag sein, daß ich in meiner Parteinahme für Brahms übertreibe; aber solange die Gegner ihn unterschätzen, müssen die Freunde ihn überschätzen" (!!). Auch möchte ich noch über eine weitere, in diesem Betreff sehr gravierende Unterredung mit Bülow aus dem Frühjahr 1892 referieren. Bülow ließ sich damals ziemlich deutlich in mißbilligender Weise gegen die kleine A dur-Serenade, wie ein Jahr früher auch schon gegen das — ich glaube, nicht zu viel zu behaupten, wenn ich sage: „allenthalben" berüchtigte — A moll-Doppelkonzert von Brahms aus. Er meinte dabei, die blinden Brahmsianer, die alle Werke dieses Meisters für gleich vollendet hielten, müßten natürlich die Opposition der Gegner nur immer wieder aufs neue wachrufen. Dann machte er seinem „bedrückten" Herzen gegen die „Hochmutsschule" in einigen persönlichen Bemerkungen Luft und sagte schließlich: „Da die Berliner Hochschule die ganze Propaganda für Brahms, wie es den Anschein hat, in Erb- und Generalpacht für sich usurpieren will, wird bald ebensowenig mehr eine Notwendigkeit bestehen, ein Brahmsianer zu sein, wie ein Wagnerianer" (!!). Übrigens äußerte sich Bülow auch schon als 25jähriger Jüngling (S. 131) in ähnlichem Sinne über Anton Rubinstein: „Erst dann, wenn das Gros des urteilenden Publikums gerecht sein wird für Rubinstein, erst dann mag sich der Kritiker erlauben, gerecht zu sein gegen ihn." Daß Bülow

gerade gegen Rubinstein diese Maxime aufs gewissenhafteste befolgt hat, ist bekannt. So könnten wir uns nun auch die veränderte Stellungnahme Bülow's dem Symphoniker Liszt gegenüber wohl erklären. Ein weiterer Grund wird — wie ich schon früher (im XI. Abschnitt) auseinandergesetzt habe — gewiß auch in Bülow's zehnjähriger „Entwicklungskrankheit" gegeben gewesen sein. Auf die, nach jenem kritischen Dezennium beginnende rückläufige Bewegung zu gunsten Liszt's habe ich gleichfalls bereits (im XII. Kapitel, bei Besprechung Gade's) hingewiesen. Alle diese meine Ausführungen werden aufs nachdrücklichste unterstützt durch jene glänzende künstlerische That Bülow's, da er in einem seiner letzten Konzerte (am 25. Januar 1892) die symphonische Dichtung „Les Préludes" von Franz Liszt dem „hocherstaunten" Berliner Konzertpublikum vorführte. Damals äußerte sich Bülow mir gegenüber, als ich meine Freude und Genugthuung über dieses Ereignis aussprach, dahin: „er möchte auch gerne ‚Tasso' — ‚Mazeppa' und die ‚Festklänge' wieder in seine Programme einführen. Am besten aber sei es, einem gegen Liszt nicht ganz vorurteilsfreien Publikum gegenüber, wenn man zur Einführung mit ‚Les Préludes' beginne, da gerade dieses Werk auch als spezifische, absolute Musik so vorzüglich gearbeitet und sehr schön sei." Hier ist billigerweise darauf hinzudeuten, daß in verschiedenen anderen Orchesterwerken Liszt's gerade die thematische Durchführung die Hauptschwäche bildet, der gegenüber die kontrapunktische Kombinationskunst eines Johannes Brahms nicht minder überlegen erscheint, wie die zu äußerster Kühnheit gesteigerte thematische Vielstimmigkeit eines Richard Strauß oder die lebensvolle polyphone Plastik eines Richard Wagner. Und wenn einerseits gewissen „Ignoranten und Impotenten" gegenüber immer wieder betont werden muß, daß Liszt —

worauf schon Wagner mit Recht hingewiesen hat — über eine thematisch-melodiöse Erfindungskraft und Ausdrucksgewalt, und zugleich über eine so glänzende Originalität des Orchestersatzes verfügt, wie keiner seiner Antipoden: so ist andrerseits darauf aufmerksam zu machen, daß Liszt, außer mancher anderen musikalisch-formalen Verwandtschaft, mit dem Genius eines Schubert auch das gemein hat, daß er stellenweise durch seine „himmlischen Längen" leicht ermüdend wirkt. Diesem, hauptsächlich durch Liszt's eigenartige, etwas äußerliche, modulatorische Sequenzenbildung bedingten Fehler ist indessen im einzelnen Falle leicht abzuhelfen, wie es mir denn auch damals Bülow unter ausdrücklicher Berufung auf Wagner und auch Liszt selbst, im Sinne seiner S. 433 gebrachten Ausführungen riet. Komponisten, deren genialer Vorzug die Schönheit und plastische Eindringlichkeit der Themen ist, sind verpflichtet, im Durchführungsteil kurz und bündig zu sein; sonst gleichen sie jenen Dichtern, die ihre beste Pointe vorweg bringen, und daran langatmige, interesselose Erörterungen knüpfen. Für solche Komponisten ist Mozart das klassische Musterbeispiel: wundervolle Themen — knappe Durchführung. Diejenigen Tonsetzer dagegen, deren Hauptstärke weniger im originalen Melos, weniger in der thematischen Erfindung, als in der kontrapunktischen Kunstfertigkeit, in der thematischen Verarbeitung liegt — wie z. B. einerseits Johannes Brahms und andrerseits Richard Strauß — solche „Meister des Satzes" haben schließlich wohl das Recht, die ernste Aufmerksamkeit des Publikums durch längere Durchführungssätze in Anspruch zu nehmen. In diesem Sinne erklärt sich auch so manche unbefriedigende Wirkung der Kompositionen eines Berlioz, der stellenweise weder durch schöne Originalität der Themen, noch durch interessante Kontrapunktik zu fesseln vermag. „Les Préludes" ist aber eines jener Meister-

werke von Liszt, welche die Vorzüge seiner plastischen Thematik mit gediegener musikalischer Arbeit vereinigen. Das Werk ist nicht mit Unrecht populärer, als irgend eines von Brahms. Daß Bülow in seinen letzten Konzerten wieder darauf zurückkam, ist ihm nur zur Ehre anzurechnen. Auf welche geheimen Ursachen diese letzte Rückwandlung Bülow's zu Liszt zurückzuführen sei, ist nicht gerade von ausschlaggebender Bedeutung. Vielleicht kam unserem Meister zufällig einmal wieder jenes herrliche Vorwort zu Gesicht, das Franz Liszt seinen „symphonischen Dichtungen" vorausschickt, und in dem er u. a. sagt, daß er mit seinen Werken „keineswegs eine Alltags-Popularität" beanspruche, und daß er — da „der Lebensnerv einer symphonischen Produktion" in der „geistigen Auffassung des Dirigenten" und einer „sympathisch-schwungvollen" Reproduktion liege — „dem Wohlwollen seiner Kunstgenossen es überlassen müsse, das Meiste und Vorzüglichste an seinen Werken zu vollbringen". Bescheidener konnte ein Künstler nicht reden, der seinen Kunstgenossen gegenüber zeit seines Lebens der großherzigste Verschwender war. Freilich hätte Liszt auf das Wohlwollen von Kunstgenossen, oder gar auf deren Dankbarkeit klugerweise nicht rechnen sollen. Aber aller Menschen Klugheit und pessimistische Weisheit war eben in ihm durch jenen glühenden, nur auf edelster Menschenliebe aufgebauten Optimismus verzehrt. Vielleicht also erinnerte sich Bülow plötzlich einmal, kurz ehe die Sonne seines Lebens dem Untergang sich neigte, wieder jenes großen Optimisten, den die liebende Mitwelt, d. h. jener „Müller und Schulze" — „Kunz und Hinz" und — „Paulus und Saulus" zum Dank für alle Wohlthaten nur gesteinigt hat.

Übrigens müßte man Bülow — auch wenn er am Schlusse seiner Konzertthätigkeit seinem Lehrer Liszt diese ehrenvolle Rehabilitation gar nicht hätte zu

Teil werden lassen — doch von dem Vorwurf, seinen ehemaligen neudeutschen Kunstprinzipien ganz untreu geworden zu sein, gerechterweise freisprechen. Denn was Bülow, nachdem er früher so unablässig für Liszt gewirkt hatte, durch darauffolgende Unterlassungssünden ihm gegenüber etwa gefehlt haben mag, hat er reichlich ausgeglichen durch das, was er dem kühnsten Jünger dieses Meisters an Gutthaten erwies, indem er als der Erste und lange Jahre Einzige, allem Oppositionsgeheul der Brahmsianer zum Trotz, die symphonischen Werke eines Richard Strauß vor der großen Öffentlichkeit in Schutz nahm. Das ist ein ebenso drastisches Zeugnis, wie in entgegengesetztem Sinne der Umstand, daß Bülow zwar als Dirigent für Brahms Propaganda machte, nicht aber auch als ernster Schriftsteller, nämlich nicht annähernd in dem Maße, wie er es für Liszt und Wagner gethan hat. Es ist ein schwindsüchtiges Argument, wenn die Herausgeberin (vgl. ihre Einleitung S. VII) hiegegen einwenden will, daß Bülow für Brahms „des Notbehelfes der Feder nicht brauchte, da er für seine Überzeugungen in ganz anders wirksamer Weise eintreten konnte". Als Dirigent ist Bülow s. Zt. doch auch für Liszt in der wirksamsten Weise eingetreten — kühner als je für Brahms — und daneben doch noch in umfangreichstem Maße als Schriftsteller! Übrigens verflüchtigt sich die Thätigkeit eines Dirigenten, selbst die eines Bülow, im Wechsel der Zeit nur allzu rasch; sie ist kein „κτῆμα ἐς ἀεί". Der wirksamste „Notbehelf" gegen die Lethargie der Zeitgenossen, wie aller künftiger Geschlechter, ist und bleibt Gutenberg's rettende That. Sie ist, seitdem Europa den Vandalismus eines Türken nicht mehr zu fürchten hat, das einzige und wahre „monumentum aere perennius". Daß Bülow selbst auch vollkommen dessen überzeugt war, geht schon daraus hervor, daß er noch in seinen spätesten Jahren

jeden Augenblick zur Feder griff, wann er nur gewollt hat. Und so gut er 20 Jahre lang für alle möglichen, oft sehr unwichtigen Kleinigkeiten die Feder führte, so gut hätte er auch wenigstens ein einziges Mal in ernster sachlicher Weise für Brahms eintreten können, ja eintreten müssen, so wie einst für Liszt — wenn es ihm eben wirklich darum zu thun gewesen wäre. Ist ja doch Bülow noch im Jahre 1882 mit seinem „audiatur et altera pars" selbst für einen Komponisten wie Saint-Saëns in einer hyperbolischen Weise eingetreten, wie er sie vielleicht schon nach wenigen Jahren unmöglich mehr gutheißen konnte. Im Falle Brahms war also Bülow offenbar als „mehrfach gebranntes Kind" gewitzigt und wollte sich nicht noch einmal die Feder „verbrennen"; er hütete sich sorgfältigst, schwerwiegende Anschauungen schriftlich und öffentlich festzulegen, die er vielleicht nach weiteren 10 oder 20 Jahren gleichfalls ganz oder teilweise hätte revocieren müssen. Und so ist aus Bülow's litterarischer Unthätigkeit „gegen" Brahms viel eher zu schließen, daß seine Parteinahme für diesen Meister lediglich in dem Sinne aufzufassen sei, wie seine frühere Propaganda z. B. auch für Rubinstein: als eine mehr oder weniger interimistische Aggression gegen eine, dem Gesetz der Trägheit und dem schwerfälligsten Beharrungsvermögen verfallene Kritik — getreu jener Wagner'schen Devise: „für böse Gifte — Gegengift".

XVI.

Die vorausstehenden Untersuchungen dürften zur Evidenz erwiesen haben, daß — so sehr auch Liszt und Brahms als musikalische Antipoden aufzufassen sind — doch eine Parteinahme für beide Meister innerhalb vernünftiger Grenzen sich wohl ver-

einigen läßt. Liszt steht zu Brahms in keinem absolut exklusiven Verhältnis. Viel eher dürfte das vielleicht zutreffen bezüglich eines Gegensatzes, den seit längerer Zeit ein zweiköpfiger Parteifanatismus in Wien proklamiert hat. Dort schreit das liebe Volk: Heil Brahms! — Heil Bruckner! — Richtig ist soviel, daß bei Bruckner in gleichem Maße, wie bei Brahms das tondichterische Element sekundär, das ton-architektonische dagegen primär ist. Auf den ersten flüchtigen Blick möchte also ein Vergleich hier viel eher fruchtbar erscheinen. Indessen ist bei Bruckner das Ton-Architektonische lediglich ein Ton-Labyrinth. Das, was bei Brahms so wohlgegliedert, proportioniert, so sauber geordnet erscheint, zeigt sich bei Bruckner nur als chaotische Mosaik. Doch ist, um der Wahrheit die Ehre zu geben, immerhin hervorzuheben, daß der — trotz seines hohen Alters — als märchenhaftes, großes Kind verstorbene Bruckner nicht nur vor Brahms, sondern ungleich mehr noch insbesondere vor jener, auf Gegenseitigkeit basierten Assekuranzgesellschaft für Talentlosigkeit, vor jener Hochschul-Clique von „auch komponierenden", aber nur durch ihre mehr oder minder respektable Erfindungsarmut glänzenden, Brahms-verwässernden „Zeitgenossen" — durch einen entzückend verschwenderischen Erfindungsreichtum schönster, zum Teil „wahrhaft gottgeborener Melodien" sich auszeichnet. Daß andrerseits aber Bruckner mit seiner bedenklich-monotonen rhythmischen Armut, seiner zum Teil sehr unbeholfenen Kontrapunktik und seiner ausschweifenden, unübersichtlichen und unorganischen Formlosigkeit einem Brahms nicht entfernt ebenbürtig ist, muß gerechtermaßen gleichfalls unterstrichen werden. Eine wirklich anregende, fruchtbringende Gegenüberstellung liegt also auch hier nicht vor.

Dagegen möchte ich eine Parallele zur Diskussion stellen, von der mich Wunder nimmt, daß sie bisher

noch nie und nirgends aufgegriffen worden ist, die aber sicher instruktiver ist, als alle vorher angedeuteten; ich meine: Berlioz und Brahms.

Nehmen wir Beethoven auch hier wiederum als den Ausgangspunkt unserer Betrachtung, so ergibt sich zunächst, daß beide Meister entschieden eine wesentlich andere Auffassung Beethoven's markieren, wie z. B. Wagner und Liszt. Ihren Standpunkt in Bezug auf die, von Beethoven ausgehende Weiterentwicklung der Tonkunst kann man kurz als pseudo-wagnerianisch (Berlioz), bezw. anti-wagnerianisch (Brahms) bezeichnen. Des näheren zeigt sich, daß Brahms in demselben Maße mehr dem architektonischen und weniger dem poetischen Vorbild Beethoven's nachstrebt, wie Berlioz umgekehrt mehr dem dichterischen und weniger dem architekturalen. In diesem Sinne ergibt sich wohl auch hier der Gegensatz des Epigonen (Brahms) zum Progonen (Berlioz). Doch steht trotzdem Berlioz der — gleichfalls weniger vom Tonsetzer, wie vom Tondichter Beethoven ihren Ausgangspunkt nehmenden, insbesondere durch Liszt und Wagner vertretenen — neudeutschen Schule insofern erheblich gegensätzlich gegenüber, als er das dichterische Element der Tonkunst nicht wie jene: in psychologischem, idealem, transcendentalem Sinne auffaßt, sondern mehr oder weniger ausgesprochen: realistisch und naturalistisch, fast durchweg theatralisch. Aus diesem Grunde dürfte Berlioz seine Bedeutung als Progone weniger dem dichterischen Gehalt seiner Werke verdanken, als vielmehr der entschieden zukünftlerischen Tendenz der von ihm angewandten technischen Mittel. Wie sehr das „tondichterische" Progonentum eines Berlioz vorwiegend äußerlich-formal ist, hat bereits Wagner in seinen Schriften wiederholt auf das überzeugendste nachgewiesen, und auch Bülow schon in jüngsten Jahren vollkommen klar erkannt. Wenn also

heutzutage ein großer Teil der Wagnerianer dieſen tiefgehenden, innerlichen Widerſtreit zwiſchen Wagner, Liſzt und Berlioz „vergnügt und froh" ganz unbeachtet läßt, ſo ſtellt dies ihre Kapazität für äſthetiſche Diſtinktionen gewiß nicht in ein beſonders günſtiges Licht.

Die weitere Detail-Parallele zwiſchen Berlioz und Brahms ergibt der Hauptſache nach folgende Richtpunkte:

In Bezug auf die Melodik haben dieſe beiden Meiſter — unerachtet des ganz verſchiedenen tonalen Ausdruckes — inſofern eine große Ähnlichkeit, als ſie nicht über ein „überwältigend" originales und unmittelbar zum Gefühl ſprechendes, unwillkürlich und unwiderſtehlich hinreißendes Melos verfügen, ſondern hierin (von ganz vereinzelten wundervollen melodiſchen Schönheiten abgeſehen) ziemlich geſucht und gequält, alſo leicht „kalt" — jedenfalls vorwiegend ſtark reflektierend auf uns wirken; beide erſcheinen in dieſem Punkt manchmal ſogar direkt banal. Im Melodiſchen ſind ihnen nicht nur alle unſere Klaſſiker, ſondern auch Schubert und Weber, Liſzt und Wagner bei weitem überlegen.

In ihrer Harmonik ſind beide Meiſter apart. Da ſie aber das Harmoniſch-Selbſtverſtändliche, Natürliche, Schlichte allzu ängſtlich vermeiden, erſcheinen ſie auch hierin gar oft zu abſichtlich. Die Harmonieen von Berlioz ſind überdies ſehr durchſichtig, franzöſiſch, nach unſern Begriffen vielleicht etwas „ausgehungert" — während Brahms in ſeiner Harmonie runder, voller, eher zu deutſch, zu „wohlgenährt" erſcheint.

Der Kontrapunkt der beiden Meiſter iſt gleichfalls nicht gerade landläufig. Hierin iſt übrigens Brahms dem Franzoſen weit überlegen, ſo ſehr auch Berlioz in ſeinen Werken in Bezug auf Polyphonie manches Eigenartige, Intereſſante und Kunſtvolle uns bietet.

Eine auffallende Spezialität beider Meiſter iſt ihre Rhythmik. Hierin iſt jeder ſo ſehr ein ipsissimus,

daß der gesunde Sinn des naiven Hörers von der outrierten Subjektivität und excentrischen Manieriertheit ihrer Rhythmen eher abgestoßen, als mit Behagen angezogen wird. Man vergegenwärtige sich gerade in diesem Punkt die objektive Schönheit der, in ihrer Rhythmik doch auch durchweg gewählten und interessanten Werke eines Beethoven, um sich dessen zu erinnern, was den Ehrennamen „klassisch" in Wahrheit verdient. Bei Beethoven ist der Rhythmus Eigenschaft — bei Berlioz und Brahms dagegen vorwiegend Eigenheit. Berlioz beweist uns in seinen Rhythmen in jedem Takte, wie aufrichtig er sein Bekenntnis gemeint hat, daß die Musik für ihn ein Fieber sei. Brahms aber erscheint uns — speziell durch seine obstinate Synkopen-Manie — als ein eigensinniger, halsstarriger Trotzkopf, der uns zuruft: es geschieht dem ganz recht, dem meine Werke gefallen!

In Bezug auf die musikalische Form sind beide Meister — trotz gelegentlicher Extravaganzen in der Struktur — doch im wesentlichen klar und übersichtlich, hie und da sogar pedantisch. Jedenfalls ist auf diesem Gebiete keiner der Beiden ein revolutionärer Neuerer, in dem Sinne etwa wie z. B. Liszt.

Eine ganz besondere Parallele ist schließlich zwischen Berlioz und Brahms hinsichtlich ihres Orchestersatzes gegeben.

Berlioz hebt sich auf diesem Gebiete von allen seinen Vorgängern und Zeitgenossen in der eigenartigsten Weise ab. Er ist hierin ein wie vom Himmel gefallenes Originalgenie allerersten Ranges, bahnbrechend und vorbildlich, Progone für lange Zeit. Selbst jetzt, nach beinahe 30 Jahren, ist Berlioz als Instrumentator nicht wesentlich überholt. Es ist nämlich zu bedenken, daß dieser Meister — im Gegensatz zu seinen Nachfolgern! — gerade seine unerhört-neuen Orchester-Effekte vorwiegend mit den einfachen Mitteln des Beethoven-

schen Orchesters erreicht. Jeder Takt ist bei Berlioz durch seine Orchestrierung interessant und instruktiv. Jede Note, die Berlioz schreibt, ist von einem bestimmten, individuellen Instrument aus erfunden, aus seinem innersten Mark herausgesogen. Leider gewinnt man aber — zum Schaden des künstlerischen Totaleindruckes — gar oft bei seiner Musik den Eindruck, sie sei mehr komponiert der Instrumentation halber, als umgekehrt! Wie viel höher steht in diesem Sinne Richard Wagner's Orchestersatz!

Auch Brahms unterscheidet sich in Bezug auf seinen Orchestersatz von fast allen seinen Vorgängern und Zeitgenossen; nicht bloß von Berlioz, Liszt und Wagner, sondern auch von Mozart, Beethoven, Weber, Mendelssohn u. s. w. Ist nämlich bei all diesen Meistern als oberster Leitstern ihrer Instrumentationskunst eine, durch absolute Klangschönheit verklärte Charakteristik und Vielseitigkeit des orchestralen Ausdruckes zu erkennen, so weisen im Gegenteil die Brahmsischen Orchesterpartituren — die alle fürs Auge erträglicher erscheinen, als fürs Ohr! — eine solche Fülle von Monotonie, Glanzlosigkeit und Klangwidrigkeit, soviel direkt Anti-Instrumentales, Anti-Orchestrales auf, daß man sehr wohl begreift, wie weitere Kreise des Publikums, insbesondere aber ernste Musiker von Fach gegen solche, an ihr Ohr gestellte Zumutungen mit aller Energie sich auflehnen. Charakteristisch ist, daß man selbst im „Hauptquartier" der Brahmsianer gar oft jenen kaustischen Musikantenwitz zu hören bekommt, die Instrumentalkonzerte von Brahms (z. B. seine zwei Klavierkonzerte und das Violinkonzert) seien nicht Konzerte für das betreffende Instrument, sondern gegen dasselbe! — Der einzige Robert Schumann, der ja auch in sonstiger Beziehung als Vorläufer von Brahms zu gelten hat, zeigt im Prinzip dieselben Mängel des

Orchesterſatzes, ſo insbeſondere jene kakophone Behandlung der Holzbläſer u. ſ. w. Bei Brahms, wie bei Schumann, iſt der Genuß der Orcheſterwerke in entſprechend-gutem Klavier-Arrangement (zu vier Händen für ein oder zwei Klaviere) ganz unvergleichlich wohlthuender, als im Original. Es erſcheint denn auch nicht mehr als billig, daß in der Inſtrumentationsfrage die waſchechten Schumannianer mehr oder minder auch „begeiſterte" Brahmsianer ſein müſſen, und daß Leute, denen der ſonſt allgemein als berüchtigt geltende Schumanniſche Orcheſterſatz noch ein Ohrenſchmaus dünkt, natürlich auch die Brahmsiſche „originelle Herbheit" (wie einige äſthetiſche Schwätzer es nennen!) als ſüßen Honigſeim betrachten müſſen. Äußerſt komiſch aber iſt es, wenn gar ein „eingefleiſchter" Mozart-„Janer" in verſchämter oder unverſchämter Weiſe brahmſelt. Ich kenne allerdings nur einen einzigen ſolchen: unum, sed leonem! Bei Mozart ſpricht „ſelbſtverſtändlich" ſo ein geiſtreicher „Janer" immer nur von der raphaeliſchen Schönheit, von dem entzückenden, himmliſchen, göttlichen Wohllaut ſeiner Klänge u. ſ. w. Wie ſich dieſe „Schwärmerei" mit der rhythmiſchen und orcheſtralen Widerhaarigkeit eines Brahms vereinigen läßt, iſt mir ein pſychologiſches Rätſel. „Es muß auch ſolche Käuze geben!"

Die eingehende Parallele zwiſchen Berlioz und Brahms dürfte ergeben haben, daß beide Meiſter, wenn ich ſo ſagen darf: in allen ihren Ähnlichkeiten ſo ſehr verſchieden von einander ſind, daß eine vernunftgemäße Parteinahme für beide nur in ganz beſcheidenem, nach keiner Richtung hin übertriebenen Maße möglich erſcheint. Ein rabbiater Brahmsianer kann abſolut kein Berliozianer ſein, und umgekehrt. Es wäre nicht ganz unmöglich, daß gerade auch dieſes Dilemma für Bülow mit beſtimmend geweſen iſt, nicht allzu energiſch für Brahms zu ſchriftſtellern. Denn es dürfte wohl von keiner Seite

bestritten werden, daß Bülow zeitlebens — als Brahmsianer in unverändert-gleicher Weise, wie als Weimaraner — für Berlioz eingetreten ist. Der Hinweis auf Bülow's Dirigententhätigkeit und seine Konzertprogramme gerade während der letzten zehn Jahre seines Lebens dürfte allein schon als Beweis genügen. Man wolle daraus gefälligst entnehmen, daß die Brahmsianer vollständig im Unrecht sind, wenn sie den „abgeklärten" Bülow als einen der Ihrigen, nämlich als einen parteifanatischen „Janer" ausschließlich für sich in Beschlag nehmen möchten. Dem widersprach ja auch schon der Fall Richard Strauß! Überdies hat Bülow auch schriftlich und unauslöschlich nie einen Zweifel darüber gelassen, wieviel er von Berlioz hielt. Ich erinnere hier zunächst an das, bereits im XII. Abschnitt mitgeteilte Lob, das Bülow im Jahre 1882, also lange nach jener Wagner-Katastrophe von 1869, dem Meister Gade gerade wegen seiner Sympathieen für Berlioz erteilt hat. Ferner zählt einmal Bülow (S. 373) unter seinen sogenannten „heiligen Partituren" neben den hohen Messen eines Bach, Beethoven und Cherubini auch das Requiem von Berlioz und gleichzeitig daneben das von Brahms auf. Meine Opposition hiewegen richtet sich natürlich nicht gegen dieses liebenswürdig-friedliche Nebeneinander von Berlioz und Brahms; im Gegenteil gerade dieses „ist mir für meinen Plan sehr lieb"! Ich möchte mich vielmehr lediglich gegen den Titel „heilige Partituren" wenden. Im Gegensatz zu der, in den größten, fast übermenschlichen Dimensionen idealen, protestantischen bezw. katholischen Auffassung eines Bach und Beethoven erscheint das Requiem von Berlioz als das Unfehlbarkeitsdogma römisch-katholischer Hierarchie in französisch-theatralischer Spiegelung — das Requiem von Brahms dagegen als das protestantische Laien-Evangelium in schlicht-deutscher,

etwas kleinbürgerlicher Wiedergabe. Nach dieser Auffassung und im Vergleich zu der grandiosen Metaphysik der hohen Messen von Bach und Beethoven sind die Partituren von Berlioz und Brahms, wenn auch im edelsten Sinne profan. —

Fassen wir nun das über Liszt, Berlioz und Brahms bisher Gesagte kurz zusammen, so mag sich folgender Standpunkt ergeben: als Tonsetzer bezw. Tondichter ist wohl jeder der drei — natürlich nicht in gleichwertigem Sinne, sondern vielmehr in verschiedenem, der Eigenart eines jeden gerecht werdenden Maße! — als einer der fünfzig Sonntage im Kalender der Musikgeschichte zu bezeichnen. Dieses, nach rein-musikalischen Qualitäten abschätzende Urteil würde indes für die höhere Musikgeschichte unvollkommen und ungenügend sein. Mit Recht betonte Anton Rubinstein: „Die Musik ist eine aristokratische Kunst." Natürlich meinte er damit die Geistes-Aristokratie. In dieser — soweit nicht auch sie bereits durch ätzenden Demokratismus degeneriert ist — herrscht aber der Schiller'sche Grundsatz: „Man soll die Stimmen wägen, und nicht zählen!" Das will sagen: hier wird der volle Mann, die Persönlichkeit gewertet. Wir haben also, zumal in unserer so durch und durch „nihilistischen" Zeit, außer der rein-musikalischen Bedeutung der drei Meister auch ihre sonstigen, allgemein-geistigen Qualitäten zu prüfen. Von diesem Gesichtspunkt aus — nach der größeren oder geringeren Bedeutung der geistigen und ethischen Persönlichkeit gemessen — kann Brahms (wenn ich im Bilde bleiben darf) doch nur als ein gewöhnlicher Sonnabend charakterisiert werden, der in seiner, durch die vorausleuchtende Wirkung der „Sonntagsruhe" begünstigten Stellung immerhin etwas von den sonstigen Werktagen sich abhebt. Mögen ihn die, in der Apostelgeschichte 2, 11 näher bezeichneten Schwärmer meinethalben als ihren „Sabbath" proklamieren. Berlioz

aber verdient auch als Persönlichkeit unbedingt die Zuerkennung einer sonntäglichen Bedeutung. Liszt vollends ist in diesem Bilde einer der im Jahre so seltenen hohen Feiertage.

XVII.

Es erübrigt uns hier noch, Bülow's spätere Stellungnahme zu Richard Wagner zu besprechen. Selbstverständlich kann es sich für unsere Untersuchungen nicht um das persönliche Verhältnis beider Meister und irgend welche, daran anknüpfende „sensationelle" Klatschereien handeln. Für mich um so weniger, da ich glaube, daß dem Bayreuther Meister angesichts seiner enormen Bedeutung für die ganze Musikgeschichte denn doch wohl jenes Recht der Souveräne zuzusprechen sei, demgemäß ihr häusliches Thun und Treiben, ihre private Persönlichkeit dem Streite der Parteien und überhaupt jeder kleinlichen Debatte entzogen ist. Überlassen wir das „Vergnügen" eines solchen Wäschezettel-Geschäftes getrost gewissen aristokratischen und plutokratischen Konventikeln! —

Schon mehrfach habe ich darauf hingewiesen, daß in Bülow's Schriften auch nicht das geringste enthalten ist, was auf einen späteren Abfall von Wagner's reformatorischen Ideen schließen ließe. In weitesten Kreisen dürfte auch längst bekannt sein, daß gerade Wagner — so wenig „Konzertmusik" wir von ihm besitzen — nächst Beethoven derjenige Meister war, den Bülow in seinen Orchesterprogrammen vor allen andern bevorzugte. Erst an dritter Stelle nämlich rangierte Brahms. — Als gleichfalls allgemein bekannt darf vorausgesetzt werden, daß Bülow bei den mannigfachsten Gelegenheiten immer wieder ausdrücklich darauf hingewiesen hat, daß er „Wagnerianer" bezw.

„Wagnerianer de la veille" sei, so z. B. S. 360, wo er in einem Artikel aus dem Jahre 1877 darauf mit folgender Motivierung sich beruft: „Bin ich es doch bereits seit 35 Jahren, nämlich seit der allerersten Vorstellung des ‚Rienzi' in Dresden, im Oktober 1842." Auch nennt sich Bülow in jenem, bereits am Schlusse des XIII. Kapitels erwähnten, vom 13. März 1892 (!) datierten Dokument einen „Wagnérien de l'avant-veille". Daß Bülow die Würde eines Bayreuther Patronatsherrn bekleidete, ist ebenfalls schon angeführt worden. Bülow's Begeisterung für Wagner's Werke hat also, wie man sieht, auch durch sein späteres Interesse für Brahms nicht im geringsten gelitten. Es läßt sich dies außerdem noch durch eine ganze Reihe äußerst charakteristischer Einzelheiten aus Bülow's letzten Lebensjahren erhärten. Es wird indes genügen, wenn ich nur einiges davon erwähne. Am Schlußabend der ersten Saison der Berliner philharmonischen Konzerte (1888) brachte Bülow unter den größeren Orchesternummern auch jene angebliche „zehnte" Symphonie, nämlich die erste (C moll) von Brahms, und daneben das „Meistersinger"-Vorspiel von Wagner. Gewiß hätte Bülow damals Gelegenheit gehabt, gerade den Orchestermusikern seine musikhistorischen Anschauungen über die fragliche Nr. 10 klarzulegen. Doch verschmähte dies Bülow. In seiner Abschiedsrede an das Orchester erwähnte er vielmehr dieses Werk gar nicht, wohl aber wies er ausdrücklich auf Wagner hin. Er sagte damals nämlich: „Es ist nicht ohne tiefere Bedeutung, daß wir gerade das Meistersinger-Vorspiel auf dem Programm haben. Ich danke ihnen im Namen Wagner's, ich danke Ihnen im eigenen Namen, daß Sie dies Werk so meisterhaft gespielt haben." — Einige Jahre später (im Winter 1891) erzählte mir Bülow einmal: „er habe auf seinen vielen Konzertfahrten als Klavierspieler und als Orchesterdirigent vom

Podium aus überall — in jedem Land und bei jedem Volk — die gleiche Thatsache beobachtet, daß der im allgemeinen sonst normal-indifferente Gesichtsausdruck des Konzertpublikums sich plötzlich, wie durch elektrischen Reiz, belebt — ja oft direkt begeistert gezeigt habe, sobald im Programm ein Werk von Beethoven oder Wagner vorgeführt worden sei, während er bei Werken von Brahms dies leider nicht habe konstatieren können. Auch habe er zu seinem Bedauern mehrfach gefunden, daß trotz seiner eindringlichen Propaganda für Brahms selbst Personen, die sonst gerne seiner Autorität vertrauten, und die sich offenkundig die beste Mühe gaben, Brahms gerecht zu werden, immer wieder erklärten, daß Brahms sie nicht unmittelbar hinreiße, so wie Beethoven und Wagner, sondern nur sehr mittelbar auf sie wirke, auf dem Wege einer umständlichen Reflexion. Das sei doch merkwürdig." Ich erlaubte mir zu replizieren, mir komme an diesem Thatbestand weiter nichts „merkwürdig" vor, als nur das Eine, daß man ihn überhaupt merkwürdig, und nicht vielmehr aus tausend inneren Gründen sofort auch selbstverständlich finde. — Unvergeßlich ist mir ferner jene ergreifende Scene, da Bülow (im Frühjahr 1889) anläßlich der Aufführung der 9. Symphonie von Beethoven seinen, eigens hiezu nach Berlin gekommenen, alten Jugendfreund Alexander Ritter, der mit ihm Erinnerungen an die in gemeinsamer Begeisterung verlebte Weimaraner Jugendzeit, an Liszt und Wagner und andere Freunde dieses Kreises austauschte, in lebhafter Erregung brüderlich umarmte. — Als eine meiner schönsten Erinnerungen an Bülow muß ich aber insbesondere jene einzigwundervolle Wiedergabe der „Tannhäuser"-Ouvertüre (im philharmonischen Konzert vom 11. Januar 1892) betrachten. Von dem Eindruck dieser, dem Dichter-Komponisten geradezu kongenialen Reproduktion überwältigt, ergriff ich Bülow's Hand, um ihm für diesen

weihevollen Genuß den innigsten Dank meines Herzens auszusprechen. Ich versuchte dem Meister auszudrücken, wie unendlich beglückt ich sei, gerade durch ihn so unmittelbar ins Herz jener, für die Musikgeschichte so bedeutungsvollen Epoche eingeführt worden zu sein, nachdem ich jene große Zeit, in der ein Wagner und Liszt in der Blüte ihrer Kraft den Titanenkampf der Geister gegen die Gespenster entfachi, mit allmächtigem Zauberstab aber auch gebannt haben, nicht mitten in der Reihe der Streiter, sondern nur als abseits staunender Knabe mitgeschaut, aber nicht im wahren Sinne des Wortes miterlebt hatte. Bülow, im Gedächtnis an jene grandiose Zeit von tiefster Rührung ergriffen, brach in Thränen aus und sagte mir: „Ja, es war eine große, herrliche Zeit!“ — In Erwägung all dieser wichtigen Momente ist es gewiß nicht zu viel gesagt, wenn ich behaupte: ein sehr großer Teil der in späteren Jahren von Bülow mündlich und schriftlich gemachten, mit seinen früheren Anschauungen teilweise in Widerspruch stehenden Äußerungen ist gewiß auch zurückzuführen auf den Einfluß des ihn umgebenden Milieu, das — man mag sonst davon halten, was man will — doch sicher in keiner Beziehung mit seiner früheren Umgebung (Wagner, Liszt, Raff, Ritter, Cornelius, Taufig u. s. w.) sich messen konnte. Und wenn man auch dem Milieu lange nicht eine solche Bedeutung beizumessen braucht, wie z. B. unsere moderne darwinistische Litteratur es thut, so hat doch wohl schon vor Jahrhunderten der Volksmund das Richtige getroffen, wenn er sagt: „Mit den Spatzen muß man pfeifen, mit den Wölfen muß man heulen.“ Leider war eben Bülow in den letzten 15 Jahren seines Lebens darauf angewiesen, fast einzig nur mit Sperlingen und Wölfen zu verkehren, so daß man jenen tragischen Notschrei seines Herzens wohl verstehen wird: „Ich fühle mich total vereinsamt!“ — Jedenfalls aber war

Bülow, wie kaum ein Zweiter in der Musikgeschichte dazu legitimiert, an das Gerechtigkeitsgefühl der Mit- und Nachwelt mit jenem Ausruf (S. 316) zu appellieren: „Richte man uns Irrend-Strebende nicht vor unserm ‚jüngsten' Tage!" Und wenn Bülow bei dieser Gelegenheit davon spricht, daß Tausig trotz seiner Beziehungen zu Brahms „seiner alten Bewunderung und Verehrung für Wagner und Liszt nicht untreu geworden sei", so gilt das gewiß in gleichem Maße auch von Bülow selbst, der ja gerade in seinem letzten Konzertjahr wiederholt vor aller Welt Zeugnis von solchen Gesinnungen abgelegt hat. Und hieran anknüpfend kann man weiterhin von Bülow auch dasselbe sagen, was dieser vor 25 Jahren über Tausig (S. 317) geschrieben hat: „Es liegt etwas Versöhnend-Rührendes in dem Umstande, daß ihm das harte Schicksal noch vor seinem Tode Gelegenheit darbot, von seinen Gesinnungen gegen die beiden Meister, welche den dauerndsten Haupteinfluß auf seine künstlerische Entwicklung ausgeübt, persönlich ein neues und letztes Zeugnis abzulegen." — Doch ist all diesen ehrenvollen Selbstbekenntnissen Bülow's gegenüber gerechtermaßen darauf hinzuweisen, daß Bülow seinen, auf diese Art testamentarisch betonten, ehemaligen neudeutschen Kunstprinzipien in den letzten zehn Jahren seines Lebens ein wesentliches Supplement anfügte, indem er (S. 458) sich gleichzeitig auch zu dem folgenden, meines Erachtens unanfechtbaren Satz bekannte: „Bach ist eigentlich der richtige Zukunftsmusiker, weil er immer noch bewundert werden wird, wenn viele andere in der Erinnerung längst vermodert sind."

Bülow war also als Weimaraner, wie als Brahmsianer, nie ein ausschließlicher Revolutionär oder Reaktionär. Zu jeder Zeit seines Lebens, so insbesondere auch in seinen letzten Jahren, war die Toleranz sein oberstes

Glaubensbekenntnis. Da es in keinem anderen Zweige der Kunst (weder in der Poesie noch in sämtlichen bildenden Künsten) einem objektiven, vorurteilsfreien Mann als „Verbrechen" ausgelegt wird, wenn er das Schöne und Charakteristische nicht nur bei einem einzigen Meister sucht und hochschätzt, sondern überall, wo er es nur antrifft, so ist wahrhaftig auch kein irgend vernünftiger Grund zu finden, warum allein in der Musik der ästhetische Genuß sich ausschließlich immer nur nach einer „Richtung" hin Befriedigung verschaffen soll. Freilich wuchert auch in keiner andern Kunst das unvernünftige, stumpfsinnige, kuli-artige „Janertum" so üppig, wie gerade in der Tonkunst. Hier scheint immer noch jene Mephistopheliſche Schulweisheit zu gelten:

„Am besten ist's — wenn ihr nur Einen hört,
Und auf des Meisters Worte schwört.
Im ganzen — haltet euch an Worte!
Dann geht ihr durch die sichre Pforte
Zum Tempel der Gewißheit ein."

In diesem „Tempel der Gewißheit" thront als Götzenbild ein janus-köpfiges Scheusal, dessen eine Fratze die Intoleranz, und dessen andere die Borniertheit darstellt. Und vor dem Götzenbild schwingt ein „Janer"- (fast möchte man sagen) „Indianer"-haftes Priestertum die Weihrauchkelche, in leierhaftem Tone psalmodierend: „Es ist nur ein Gott, und Mohammed ist sein Prophet." Einem derartigen monotheistischen Götzendienst gegenüber ist jeder vernünftige Polytheismus gerechter und menschenwürdiger; ja schließlich wäre ihm sogar der Pantheismus oder der Atheismus vorzuziehen. Daß Bülow also — im Hinblick auf Wagner, Liszt, Berlioz und Brahms — kein rabbiater Monotheist, sondern stets ein mehr oder minder gemäßigter Polytheist gewesen ist, kann man ihm billigerweise nicht als „Sünde" anrechnen. Er war seiner ganzen Anlage nach nicht zur Einseitigkeit geboren. Sein reger Geist war allseits

Kampfnatur. Und wenn der Dichter sagt: „Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst" — so mußte sich für Bülow die Kunst zum Ernst gestalten; denn ihm war die Kunst das Leben. Das Leben ist aber Kampf. Also Künstler sein, hieß für Bülow: Vorkämpfer sein. Und das war er mit einer selbstlosen Ausschließlichkeit, wie kein zweiter Künstler es je gewesen ist! —

XVIII.

Zum Schlusse obliegt mir noch die, im vorliegenden besonderen Falle nicht sehr angenehme Pflicht, über die Art und Weise der Herausgabe von Bülow's „ausgewählten Schriften" ein zusammenfassendes Urteil abzugeben. Bülow's schriftstellerische Arbeiten sind Emanationen einer überströmenden Künstlerseele. Der Autor konnte also von einer Kritik seiner litterarischen Thätigkeit mit Recht verlangen, daß sie sich ihm gegenüber auf jenen Standpunkt stelle, der künstlerischen Produktionen gegenüber als der überhaupt einzig richtige bezeichnet werden muß. Wir hatten demnach zu prüfen: was hat Bülow mit seinen Schriften s. Z. wollen — nicht, was hätte er sollen? — Die Neu-Herausgabe dieser Schriften ist nun aber keine künstlerische, sondern eine historische Arbeit. Hier gilt umgekehrt die Hauptfrage: was soll die Herausgabe — nicht, was will sie? Seien wir aber milde, und wollen wir den streng-historischen Standpunkt nicht allzu rigoros betonen. Fragen wir also auch der Herausgeberin gegenüber — wie als ob es sich um eine „künstlerische" Leistung handle — mit größerem Nachdruck zunächst nur: was hat die Herausgeberin mit ihrer „Auswahl" von Bülow's Schriften gewollt?

Prüft man die Herausgabe auf ihre ganze Anlage hin, so klingt aus der stark beschnittenen Verstümmelung

des überreichen Stoffes, wie auch aus vielen gelegentlichen Anmerkungen, welche gewissermaßen die Motive der Herausgeberin (oder ihrer Hintermänner) darstellen, ein sehr unsympathischer Refrain hervor. Es hat nämlich fast den Anschein, als ob der schwere Grundton, der Orgelpunkt, auf dem die ganze Herausgabe aufgebaut ist, das knickerige Wörtchen „Raumersparnis" sei. In einer großen Reihe von Anmerkungen wird dieses Schibboleth von der Herausgeberin unverblümt und direkt ausgesprochen. „Raumrücksichten" waren also in sehr bestimmender Weise maßgebend. Raumrücksichten für wen? cui bono? für den Verleger?? Wenn Breitkopf & Härtel sich nicht soweit emporschwingen konnten, von einem Mann wie Bülow zwei Bände wichtigster Schriften unverkürzt zu übernehmen, so konnte man ja auf diesen Verlag verzichten. Denn so wenig Breitkopf auf Bülow angewiesen ist, ebenso wenig umgekehrt. Im Notfalle konnte man ja dem Verleger alle Einnahmen auf Heller und Pfennig überlassen, oder das Werk in Kommission geben. Oder scheute man die Kosten? Gewiß hätte es genug Verehrer Bülow's gegeben, die eine entsprechende Subskription in kürzester Frist gezeichnet hätten! Nehmen wir also lieber an, in diese „Raumrücksichten" hätte die Verlagsfirma gar nicht mit hereingespielt, sondern einzig nur eine wohlmeinende Rücksicht aufs — Publikum. Man wollte Freunde für Bülow und seine Schriften gewinnen. Fürs liebe Publikum durfte demnach der Band nicht allzu groß werden. Nun mußte es aber der Herausgeberin — wie sie selbst eingesteht — oft „schwer fallen", die in den weggelassenen Artikeln „auftauchenden guten, ja glänzenden Einfälle zu opfern" (Einleitung S. VIII.). Auch mir persönlich ist selbst der kleinste originelle Einfall Bülow's natürlich viel lieber, als — z. B. alle Einleitungen und Anmerkungen der Neuausgabe seiner Schriften. Man darf sich also mit Recht fragen, von

welch besonders feiner Art jenes Publikum denn sei, dem zuliebe man „gute, ja glänzende (!) Einfälle" eines Bülow auf der Schlachtbank eines Verlegers zum Opfer brachte. Ich bekomme ordentlich einen Respekt vor jenem Publikum, für welches man geglaubt hat, einen Bülow „in usum Delphini" zurechtstutzen zu müssen! Wer ist also jener Dauphin? Wer soll das „Publikum" für Bülow's „ausgewählte" Schriften sein? Was Bülow selbst vom Publikum gehalten hat, wann und so oft er sich an ein solches wandte, hat er wiederholt eindringlich und unzweideutig erklärt (vgl. z. B. S. 320). Ohne die Illusion, daß man das Publikum durchaus ernst nehmen müsse, kann kein Mensch etwas Vernünftiges produzieren. Wer zu einer, nötigenfalls auch ganz phantastischen Fiktion in dieser Frage sich nicht aufschwingen kann, ist nicht legitimiert, an die Öffentlichkeit zu treten. Das war der grundeigene Standpunkt Bülow's, d. h. der Standpunkt eines ehrlichen, deutschen Idealismus — im Gegensatz zu der Schmarotzerweisheit eines frivolen, orientalischen Geschäftsmaterialismus. Nun wird aber doch wohl auch die Herausgeberin zugeben müssen, daß Bülow's Schriften vorwiegend eine ernste und vernünftige Sache sind, nicht etwa nur Eisenbahn-Belletristik oder dgl. Also mußte sie auch — im Geiste Bülow's — das Publikum dieser Schriften so ernst als möglich nehmen! Hat die Herausgeberin das gethan? Hat sie bei ihrer Arbeit in erster Linie wohl an ein ernstes Publikum gedacht? Nämlich an Leute, die entweder Fachmänner sind, oder gediegene Kunstfreunde, oder teilnahmsvolle Privatfreunde Bülow's? Leider nein! Ernste Leute hätten sich wohl auch durch zwei Bände Bülow-Schriften durchaus nicht abschrecken lassen, denselben Interesse entgegenzubringen. Jeder konnte dann das ihn speziell Interessierende selbst aussuchen. Dem einen erscheint belanglos, was

dem andern wertvoll ist. Jedenfalls aber ist ein Laie dafür nicht kompetent, zu beurteilen, was etwa einem Fachmann wichtig dünken mag! Viel eher doch umgekehrt. So werden also gerade die ernsten Freunde der Schriften von der Herausgeberin vernachlässigt, d. h. in liebenswürdigster Weise eingeladen, ihr Interesse für Bülow eventuell dadurch zu bethätigen, daß sie in allen möglichen Bibliotheken Deutschlands erst herumfragen, ob dort die betreffenden Originalartikel Bülow's aufzutreiben sind. Nun ist aber z. B. selbst in einer so großen Bibliothek, wie in der kgl. Staatsbibliothek zu München von all den Artikeln, welche in dem, am Schlusse der verunglückten „Auswahl" stehenden Verzeichnisse aufgeführt sind, nicht einmal der vierte Teil zu haben! Alle kleineren Zeitungen und Zeitschriften, wie: „Abendpost" — „Berliner Feuerspritze" — „Weimarer Zeitung" — „Deutschland" — „St. Galler Tageblatt" oder „Ungarische Nachrichten" u. s. w. sind dort überhaupt nicht vorhanden! Und selbst von einer so wichtigen Quelle, wie von der „Neuen Zeitschrift für Musik" sind nur einzelne Bände, nicht das Ganze zur Stelle!! So fehlt z. B. insbesondere Band 20—41!! Also gerade das Allerwichtigste!! Wie mag es nun da mit dem Bülow-Material erst auf kleineren deutschen Bibliotheken aussehen?! Ja, selbst die in diesem Fache reichhaltigste deutsche Bibliothek nämlich, die kgl. Bibliothek zu Berlin, verfügt leider nicht über das ganze Bülow-Material! Ein Index der nicht in die „Auswahl" aufgenommenen Schriften Bülow's, und ein tröstender Hinweis auf diesen Index ist aber doch völlig wertlos, wenn die daselbst citierten Arbeiten nicht wirklich auch auf jeder Bibliothek sicher zu haben sind. Die Herausgeberin scheint wirklich harmlos genug zu sein, bona fide anzunehmen, daß „der kleinere, der musikalischen Fachwissenschaft angehörende Kreis vermöge der überall vermerkten genauen Quellenangaben von dem hier Fehlenden auf

den öffentlichen Bibliotheken für Zwecke musikalischer Forschung Kenntnis nehmen könne". Als ob „vermöge der genauen Quellenangabe" das Material auch schon überall zur Stelle geschafft wäre! Wie rief doch Huß auf seinem Scheiterhaufen? . . Wo ist denn jene „öffentliche Bibliothek", welche das ganze Material zu Bülow's Schriften aufzuweisen hat? Und selbst wenn es eine einzige solche Bibliothek gäbe, so wäre das eben in keiner Weise (weder für jetzt, noch gar erst für spätere Jahre) ausreichend gegenüber den hundertfachen Anfragen vonseite aller Bülow-Interessenten! Denn das ist — nebenbei gesagt — in erster Linie nicht der „kleine Kreis der musikalischen Fachwissenschaft", sondern zunächst der sehr große Kreis der ausübenden Künstler und Musik-Pädagogen, dann erst die musikalischen Philologen und Historiker im allgemeinen, und schließlich eine hoffentlich stattliche Zahl gediegener Kunstfreunde. Einem ernsten Freunde Bülow's schließlich aber zuzumuten, daß er sich bei dieser einen „imaginären" Zentralstelle auf einen bestimmten Bülow-Artikel, wie auf einen Theaterplatz, unter Umständen ein Jahr vorher zu abonnieren habe, das heißt doch, diesen Mann von seinem Interesse für Bülow geradezu mit Gewalt abbringen. Oder glaubt etwa die Herausgeberin, daß nur sie allein sich in Wahrheit, d. h. ernstlich für Bülow interessiere? Oder will sie bezweifeln, daß auf der ganzen Welt außer mir noch mindestens einige Hundert andere vernünftige Menschen eine ebenso intensive Teilnahme für Bülow und seine litterarische Thätigkeit hegen? Inwieweit wird also diese hundertfältige, ernsthafte Wißbegier durch die „Auswahl" der Bülow-Schriften befriedigt? Antwort: mit einem bloßen Verzeichnis, das insolange lediglich einen papierenen Wert hat, als das, was auf dem Verzeichnis steht, nicht auch überall oder doch wenigstens mehrfach zu haben ist. Man speist den ernsten Teil des Publikums also einfach mit — Luft

ab! Denn selbst das, was die „Auswahl" uns wirklich gebracht hat, ist nicht unverkürzt! Und selbst das Verkürzte ist nicht überall als solches erkenntlich gemacht und darum für ein ernstes Studium absolut nicht zuverlässig!! Die Herausgeberin hat sich nämlich die Freiheit genommen, die „bei Auslassungen üblichen Zeichen — — —" nur „auf diejenigen Stellen zu beschränken, deren Kenntnis dem musikwissenschaftlichen Forscher erwünscht sein könnte, oder wo der Sinn die Angabe der Auslassung erforderte". Ja angeblich! Denn der „Sinn" des Bülow-Textes ist im Gegenteil durch solche unvermerkte Auslassungen wiederholt sinnwidrig entstellt, ja geradezu gefälscht worden, wie ich später noch durch drastische Belege beweisen werde. Vorerst beschränke ich mich auf die Frage: Auf Grund welcher speziellen „Fachkenntnisse" hat die Herausgeberin sich für genügend „legitimiert" erachtet, von ihrem Laien- und Dilettanten-Standpunkt aus „maßgebend" zu beurteilen, welche „Kenntnisse" dem „musikwissenschaftlichen Forscher erwünscht" sein könnten??? Die Auswahl der Bülow-Schriften kann denn auch wirklich den Fachmann, d. h. den Künstler, Pädagogen und Forscher, materiell (inhaltlich) in keiner Weise befriedigen. Ein wissenschaftlich oder praktisch thätiger Musiker von Fach hat eben an unendlich vielen musikalischen Fragen, von denen die Herausgeberin sich nicht das Mindeste träumen läßt, das allerlebhafteste Interesse. Aber selbst in formeller, technischer Beziehung wimmelt die Arbeit von allen möglichen Ungenauigkeiten. Schon bei Besprechung des Artikels über die „Faust"-Ouverture mußte ich Veranlassung nehmen, eindringlich darauf hinzuweisen. Ich will hier von dieser Art noch einige weitere Exempla herausgreifen: In dem „Verzeichnis der nicht mitgeteilten Artikel" fehlt auf S. 480 eine Notiz über einen, von der Heraus-

geberin selbst früher (S. 76) erwähnten Aufsatz gegen die „Grenzboten" aus dem Jahre 1854. Zum mindesten war an dieser Stelle gleichfalls eine Anmerkung notwendig. Ferner fehlt auf S. 482 die Anführung eines Artikels von Bülow aus der „Neuen Zeitschrift für Musik" Bd. 49, Nr. 22 vom 26. November 1858. Die fragliche Arbeit ist eine Recension über einen Liedercyklus von J. Böie op. 24, ist aber weniger wegen des besprochenen Komponisten von Bedeutung, als deshalb, weil in dieser Besprechung — in Ergänzung zu den Münchner „Oppositions"-Artikeln — noch einmal von jenem „Allerweltsmann" die Rede ist, nämlich von einer gewissen „unanständigen Hausmusik, die Herr Cotta veröffentlicht hat". Daß dieser Böie-Artikel von der Herausgeberin ganz (selbst für den Index) übergangen worden ist, fällt um so mehr auf, als in derselben Nummer der „Neuen Zeitschrift für Musik" unmittelbar vorher Bülow's Aufsatz über Louis Ehlert steht, den die Herausgeberin S. 239 („natürlich" auch verkürzt!) zum Abdruck gebracht hat. Auch hier (auf S. 239) ist keinerlei Notiz über Böie zu finden. — Eine weitere oberflächliche Ungenauigkeit findet sich in den biographischen Notizen über den Komponisten J. C. Keßler. Auf S. 48, Anmerkung 2, wird angeführt, daß Keßler im Jahre 1800 zu Augsburg geboren und 1872 in Wien gestorben sei. Bereits S. 49 wird Keßler von Bülow als „Compatriot" Chopin's bezeichnet, und S. 138 schreibt Bülow: „Keßler ein Pole (?), vor einigen Jahren (d. h. vor dem Jahre 1857!) in Lemberg (?) gestorben". Dieser „Zwiespalt der Natur" scheint der Herausgeberin vollkommen entgangen zu sein! — Ferner hätte eventuell wohl das Technisch-Beste und Dankenswerteste der ganzen Herausgabe das „Namen- und Sach-Register" werden können. Leider ist aber auch diese Arbeit — trotz allen Fleißes, den die Herausgeberin darauf verwendet zu

haben scheint — nicht ausreichend, und gleichfalls unzuverlässig. Vor allem ist es nur ein erweitertes Personen-Register und in keiner Weise nach Materien geordnet, also jedenfalls kein „Namen- und Sach-Register". Gerade für Bülow's Schriften wäre aber in erster Linie ein systematisches Sach-Register notwendig gewesen. Denn oft stehen die besten und wichtigsten Bemerkungen Bülow's über allgemeine, theoretische und ästhetische Fragen u. s. w. in einem ganz unscheinbaren Artikel, der einen einfachen Komponisten-Namen als Aufschrift trägt. Unter solcher Firma wird sicher niemand, der nicht die Schriften Bülow's längst auf das genaueste kennt, eine wichtigere (allgemeine oder spezielle) Erörterung suchen. Wer möchte z. B. ahnen, daß uns Bülow unter dem Titel Moniuszko, oder unter C. G. Ritter wertvolle Untersuchungen über Beethoven, oder interessante Aufschlüsse über die neudeutsche Schule u. s. w. gegeben hat? Wie kann man überhaupt aus dem Register, so wie es jetzt unverständigerweise nur auf Personen-Namen zugeschnitten ist, beim Nachschlagen eine erschöpfende Auskunft über die neudeutsche Bewegung erhalten? Eine eigene sachliche Rubrik „neudeutsche Bewegung" oder dergl. existiert ja im ganzen Index nicht, so sehr sie in Bülow's Schriften den Hauptinhalt ausmacht! — Wer möchte ferner unter dem Namen Damrosch eine Abhandlung über das Wesen der Instrumentalmelodie eines Bach und Mozart wittern? Wenn also einer die freventliche (aber doch immerhin begreifliche und verzeihliche) Neugier haben sollte, sich darüber informieren zu wollen, welche Anschauungen Bülow je einmal über das Wesen der Instrumentalmelodie gehabt habe, und wenn er demgemäß die fragliche „Instrumentalmelodie" im Index irgendwo aufspüren möchte, so wird er schließlich bitter enttäuscht werden, denn diese Materie wäre einzig unter dem Namen Damrosch zu finden. Dieser

Name wurde aber von der Herausgeberin nicht der Aufnahme gewürdigt. — Wer möchte weiterhin, wenn er sich z. B. über Bülow's Auffassung des Begriffes „klassisch" orientieren wollte, auf die Idee kommen, daß er diesbezügliche Aufklärungen unter der Rubrik — Rossini (S. 357) zu suchen habe? Oder unter Chopin (S. 385)? Zudem fehlt bezüglich des Letzteren im Index die Nominierung der fraglichen Stelle! — Ein anderer, der sich z. B. lebhaft für die hochwichtige, selbst unter Dilettanten bekannte, technische Frage der „thematischen Arbeit" interessiert, würde sie gleichfalls ganz vergeblich suchen. Woher soll er denn wissen, daß er die „thematische Arbeit" unter dem Namen Rubinstein finden könnte? Fatalerweise steht nun aber an der betreffenden Stelle im Index, nämlich unter Rubinstein, kein einziges Wort hievon! Und doch erwähnt Bülow die „thematische Arbeit" auf S. 224! Ebensowenig hat die Herausgeberin die „thematische Arbeit" in die Rubrik Beethoven aufgenommen, obwohl doch S. 454 in einem wichtigen Fall davon die Rede ist! — Wieder ein anderer möchte zu gerne wissen, ob Bülow nie in seinem Leben einmal etwas über die Architektur in der Musik, über „architektonische Ökonomie" und dergl. geschrieben hat. Wo soll er das suchen? Wie kann er auf die Idee kommen, daß diese Frage einzig unter dem Namen Liszt zu finden sei! Nun ist aber auch in diesem Falle thatsächlich im Index selbst in der Rubrik Liszt nicht im geringsten von „Architektur" die Rede! Der Ausdruck „architektonische Ökonomie" steht aber wohlgemut auf S. 143. — Auch ist es vielleicht gar nicht übertrieben, wenn ein wißbegieriger Bülow-Leser unter dem Namen Liszt etwas vom „orchestralen Konzertstil" oder dgl. suchen wollte. Auch darüber weiß der Index keine Auskunft zu geben. Ich verweise den armen Leser indes auf S. 184 u. s. w. u. s. w. Alle diese Beispiele, wie noch dutzend andere, beweisen

nur zu deutlich, daß der Index von jemand entworfen worden ist, der nicht die nötige Fertigkeit und Erfahrung, vor allem aber keine Fachkenntnis hiefür hatte. — Was soll es weiterhin bedeuten, daß im Index einzelne Komponisten-Namen in fetter Schrift gedruckt sind, andere wieder nicht? Offenbar will die Herausgeberin dadurch die, nach ihrer Auffassung wichtigeren, bedeutenderen Namen hervorheben. Sie übt hier also gewissermaßen musikhistorische Censur; aber eine sehr beliebige, wider-historisch-subjektive! Da ist z. B. Rossini fett gedruckt; der brauchte aber doch wahrhaftig das Fett nicht — um so weniger, als z. B. ein Boieldieu, dem Bülow eine so große Bedeutung zuerkannt hat, nur ganz mager gesetzt worden ist. Ja selbst Heroen wie Gluck und Händel müssen nach Ansicht der Herausgeberin einem Rossini nachstehen!! Gegen solchen musikgeschichtlichen Dilettantismus, gegen solche Willkür ist im Namen aller Musiker zu protestieren! Jedenfalls war bei einem solchen Verfahren offenbar keinerlei Rücksicht auf den musikalischen Fachmann maßgebend. Und doch sind Bülow's Schriften — so wie sie nun einmal von Autors wegen sind — in erster Linie eben gerade an den Fachmann gerichtet. Um den Fachmusiker also hat die Neuausgabe der Bülow-Schriften sich soviel wie nicht gekümmert — weder materiell, noch formell. Der arme Mann gehört demnach wohl nicht zu demjenigen Teil des Publikums, den die Herausgeberin zum Freund für Bülow und dessen litterarische Thätigkeit gewinnen will!

XIX.

Wer ist also jenes ideale Publikum für Bülow's Schriften? Auf S. IX der Einleitung wird es uns direkt verraten. „Ausschlaggebend" war für die Heraus-

geberin einzig „die Rücksicht auf den Kunstfreund". Was versteht nun die Herausgeberin unter „Kunstfreund"? Etwa einen Laien, der — ohne die strenge Schule eines Fachmannes hinter sich zu haben — dennoch durchweg nur ernsten und gediegenen Tendenzen in der Kunst huldigt? Auf einen solchen „Kunstfreund" braucht man aber denn doch in keiner Weise mehr Rücksicht zu nehmen, als auf den Fachmann selbst! Sein idealer Ehrgeiz würde es uns mit Recht verargen, wenn wir ihm nur die Rolle eines „Dauphin" zugestehen wollten. Also soll hier offenbar mit zartsinniger Umschreibung — (so etwas liebe ich!) — die Rücksicht auf den oberflächlichen Dilettanten gemeint sein, der keine harten Bretter bohren, und keine ernsten, vor allem keine umfangreichen Bücher lesen will. Für diese Sorte von Menschen hat aber Bülow zeitlebens nie geschrieben und gewirkt. Diese „Rücksicht auf den Kunstfreund" bedeutet also für Bülow nichts geringeres, als eine veritable capitis deminutio und zwar eine deminutio maxima; d. h. Bülow mußte sich seinen Kopf zurecht stutzen lassen aus liebevoller Rücksicht für das sogenannte „große" Publikum. Am Ende wohl gar für höhere Töchter, Salonschwätzer und Wirtshauspolitiker? Je größer man sich nämlich jenes „große" Publikum vorstellt, umsomehr erscheinen gerade diese drei Typen als die einzigen Oasen einer unabsehbaren Wüste. Billigerweise darf man hier fragen: was soll ein — und gar noch auf so rein äußerliche, mechanische Weise! — zusammengestutzter Bülow überhaupt noch für einen Wert haben? Wie sehr aber gerade die „Rücksicht" auf den oberflächlichen Teil des Publikums für die Herausgabe bestimmend gewesen ist, wird so recht deutlich illustriert durch die überaus große Anzahl völlig überflüssiger Anmerkungen, für die es also offenbar keine — „Raumrücksichten" gegeben hat. Ich verweise hier auf die bereits früher erwähnten drastischen Einzelheiten.

Auch die abfällige Kritik, welche darin liegt, daß die Herausgeberin den schriftstellerischen Arbeiten des jugendlichen Bülow alle Augenblicke mit pathetischem Refrain angebliche „Zeugnisse von Bülow's universelleren, abgeklärteren Kunstanschauungen, die der zweiten Lebenshälfte angehören" (vgl. Einleitung S. VI) gegenüberstellen möchte — diese unberechtigte, in überzahlreichen Notizen enthaltene Kritik der Herausgeberin habe ich mit unanfechtbaren Belegen schon wiederholt zurückgewiesen. Es hat sich durch die entsprechende Parallele doch wohl klar ergeben, daß Bülow's Kunstanschauungen in seiner ersten Lebenshälfte mindestens ebenso universell und abgeklärt gewesen sind, als je in seinen späteren Jahren. Die gegenteiligen „Zeugnisse" aus Bülow's zweiter Lebenshälfte mußte uns die Herausgeberin natürlich schuldig bleiben. Denn in Bülow's Schriften selbst existieren solche „Gegenbeweise" nicht. Einfache Behauptungen der Herausgeberin aber sind keine authentischen „Zeugnisse", um so weniger, wenn deren Schlußkraft durch anderweitige Ausführuugen aus gleichem Munde erschüttert wird. So sind die Artikel, welche Bülow in Weimar, im Alter von nur 21 und 22 Jahren geschrieben hat, der eigenen Erklärung der Herausgeberin zufolge (S. 18) bereits als „grundlegend für Bülow's Bedeutung in der Musikgeschichte" zu erachten. Wie reimt sich das mit der angeblichen nicht genügenden Reife und Abklärung zusammen? Ferner, wie soll es denkbar sein, daß „ein lichterloh-brennender Jugend-Enthusiasmus" (S. 17) dem davon Besessenen bereits in den Jahren 1855—65 „eine Ausnahmestellung in den, das geistige Leben des damaligen Berlin repräsentierenden Kreisen" verliehen hat (S. 109)? Gehörten diese zehn Jahre nicht auch zur ersten Lebenshälfte Bülow's? Oder war Bülow, trotzdem er sich noch nicht zu genügender Reife und Abklärung hindurchgerungen hatte, doch schon eine Ausnahmspersönlichkeit

für Berlin? Waren also die „geistigen" Kreise des damaligen Berlin alle selbst so unreif und zurückgeblieben, oder alle von Hysterie befallen, daß sie einem unreifen Menschen in ihren Reihen eine „Ausnahmestellung" gewährten?? Der freundliche Leser wird mich dispensieren, dieser Logik noch weiter auf den Grund zu gehen. Ich wiederhole hier nur die Frage: Auf Grund welcher Spezialkenntnisse in der Musik und in der Musikgeschichte konnte sich die Herausgeberin erlauben, hoch zu Roß über die verhältnismäßige Reife oder Unreife des Musikers Bülow überhaupt zu urteilen? Von der Frage einer gewissen Pietät will ich hiebei gar nicht reden, obwohl vielleicht gerade hiefür selbst das oberflächlichste Publikum der Bülow-Schriften doch einiges Verständnis haben dürfte. Ich möchte nur noch eine ganz besonders wertlose Anmerkung der Herausgeberin (S. 61) erwähnen, da durch dieselbe der „Kunstfreund" ihrer Auffassung so recht sprechend charakterisiert wird. Fragliche Anmerkung erweckt nämlich ganz unbestreitbar den Anschein, als ob dasjenige Publikum, welches Bülow's Schriften lesen soll, oder in Wahrheit lesen wird, dringend einer großmütterlichen Bevormundung bedürfe. Das, was Bülow dort im „Cellini"-Artikel über die soziale Ausnahmsstellung des Künstlers gesagt hat, kann doch wohl jeder großjährige Deutsche selbst prüfen und würdigen. Oder rechnet die Herausgeberin von vornherein darauf, daß Bülow's Schriften nicht auch von Männern gelesen werden sollen? Übrigens verrät die Notiz lediglich das Eine, daß die Herausgeberin selbst zu denjenigen gehört, von denen Nietzsche und Stirner „mehr genannt als gelesen" werden. Denn die Ansichten dieser beiden Philosophen passen zu den Ansichten Bülow's gerade an dieser Stelle so schlecht als nur irgend denkbar. Als Spezialverteidiger der „illegalen" Ansprüche eines „Cellini" kann man sie vernünftigerweise nicht wohl anrufen, und es erscheint daher Bülow's eigener

Text für sich allein viel „weniger befremdend", als mit dieser, an den Haaren herbeigezogenen philosophischen Invokation. Indessen würde ich mich gerne belehren lassen. Ich habe zwar — man verzeihe mir diese persönliche Abschweifung! — schon vor 15 Jahren, also längst zu einer Zeit, da Stirner noch nicht einmal genannt, geschweige denn gelesen, oder gar verstanden worden ist, jenes (im allgemeinen) vortreffliche Buch des einsamen Philosophen mehrmals gründlich durchgearbeitet. Ebenso kenne ich sämtliche Werke Nietzsche's, soweit sie im Drucke vorliegen; auch diesen „Propheten" habe ich zum größten Teil wiederholt durchstudiert. Aber trotzdem ist mir absolut unerfindlich, wieso gerade diese beiden Philosophen besonders geeignet sein sollten, Bülow's spezielle Ausführungen auf S. 60 u. fg. wesentlich zu stützen. Dem Philosophen Stirner lag „bekanntlich" am „Künstler" durchaus nicht mehr, als wie an irgend einem andern „guten Menschen und Bürger", der als „Ich", als „Einziger" sich qualifizierte. Nietzsche ist gleichfalls „allgemeiner" Individualist, nicht spezifisch „künstlerischer". In genere schwärmte er nicht für das große „Können", sondern für das unbändige „Wollen", d. h. für seinen anti-schopenhauerischen, darwinistischen „Übermenschen"; in specie aber vor allem für den cäsarisch-absolutistischen — „dogmatischen" Philosophen und Propheten, d. h. für sich selbst. Was Nietzsche aber über die „Ausnahmestellung", die er einstens einem Richard Wagner zuerkannt hat, in seinen (später widerrufenen) Jugendschriften auseinandersetzt, läßt sich mit den sonstigen Anschauungen der Herausgeberin (z. B. über Brahms usw.) so wenig vereinbaren, daß kaum anzunehmen ist, die Herausgeberin werde sich ernstlich auf Nietzsche berufen, wenn sie ihn nur erst einmal ernstlich „gelesen" haben wird. — Dasjenige Publikum nun also, für welches derartige Anmerkungen für nötig erachtet werden, scheint

mir ein solches zu sein, welches überhaupt ernste Bücher niemals lesen wird. Für ein solches „Publikum" aber sind Bülow's Schriften überhaupt nicht auf der Welt. Jedenfalls müßte hiefür die litterarische Arbeit Bülow's noch um mindestens weitere 300 Seiten reduziert werden. Demnach hat es für mich den Anschein, als ob die „Auswahl" der Bülow-Schriften in der vorliegenden Gestalt für keinerlei Publikum passend sei. Weder für den Fachmann, noch für den ernsten Kunstfreund, und ebensowenig selbst für den oberflächlichen Dilettanten.

Für das sogenannte „große" Publikum hätte denn auch wirklich — wenn man doch schon einmal ans Amputieren der Bülow-Originale gegangen ist — mindestens noch ein volles Dutzend der aufgenommenen Artikel ganz weggelassen werden können. Und auch von dem dann noch erhaltenen Material wäre leicht die Hälfte in verständiger Weise weiter zu kürzen gewesen. Was soll z. B. für einen „gewöhnlichen" Leser, dessen alltägliches Geistesfutter einzig sein politisches Leib-Tageblatt, und dem ein Buch mit 500 Seiten so sehr ein Greuel ist, daß er dieses „arrogante" Buch spätestens nach Seite 200 in den hintersten Winkel seiner „Studier"-Stube (zur Winterszeit vielleicht auch in den Ofen) wirft — was soll für einen solchen Bücherfreund z. B. der Artikel „Zur preußischen Militärmusik" (S. 231 u. fg.)? Was ist ihm Hekuba? Was ist ihm der „an sich" gewiß höchst ehrenwerte Herr Musikdirektor — Gottfried Piefke? — Oder was soll er einen (über vier Seiten lang gedruckten) „Blick auf das Berliner Ballet" werfen (S. 194 u. fg.)? Der Artikel ist ja gewiß geistreich und witzig geschrieben; aber er konnte eben mindestens gerade so gut wegbleiben, wie viele andere, gleichfalls geistreiche und witzige, und doch auch nicht aufgenommene Aufsätze. — Ebenso ist es mit den Recensionen über Fr. Hieronymus Truhn

(S. 111 u. fg.) — Carl Lührß (S. 115 u. fg.) — Eduard Laſſen (S. 246 u. fg.) — Ferdinand Hiller (S. 251 u. fg.) und Ernſt Haberbier (S. 253 u. fg.). Dieſe Arbeiten beweiſen alle nur, wie nachſichtig und tolerant Bülow auch in ſeinen jüngſten Jahren geweſen iſt, ſo daß ſeine Schärfe und Strenge da, wo er heftig angreift, eben auch vollkommen gerecht erſcheint. Dieſen Beweis haben aber längſt andere Arbeiten Bülow's ebenſo erbracht. — Auch auf die Theater- und Konzertberichte aus der „Berliner Feuerſpritze" (S. 118 u. fg.), d. h. auf mindeſtens fünf davon hätte das „große" Publikum gewiß mit größtem Vergnügen verzichtet. Soviel Gutes und Wichtiges wie hier iſt gleichfalls in jedem der für die Neuausgabe gänzlich unterdrückten Artikel. Bülow hatte ſich eben, wie er (S. 135 u. fg.) ſelbſt eingeſteht, gerade in dieſen Arbeiten abſichtlich Zurückhaltung und Zwang auferlegt. Er ſpricht ausdrücklich von dem „Gebiet der Polemik, das wir uns vorgenommen haben, im Augenblick noch nicht zu betreten", nämlich von der Polemik „gegen die Gemeinheit der privilegierten kritiſchen Intelligenz". Zu einem ſolchen „neutralen Verhalten" mußte ſich Bülow offenbar der Redaktion der „Berliner Feuerſpritze" gegenüber verpflichten, als er für das Blatt (zum Glück nur auf ein Jahr!) das Amt eines Muſikreferenten übernahm. Dieſe litterariſchen Arbeiten Bülow's können daher nur als „halbecht" angeſehen werden. Eine durch Geſchäftsrückſichten (Verlag und Abonnement) einer Zeitung mehr oder weniger gebundene Kritik iſt immer nur ein Baſtard, ſelbſt wenn ſie einen Bülow zum Verfaſſer hat. — Auch der Artikel über Heinrich Dorn (S. 172 u. fg.) iſt fürs „große" Publikum vollſtändig entbehrlich. Warum aber die Herausgeberin, wenn ſie nun einmal dieſe Arbeit in ihre „Auswahl" aufgenommen hat, doch andererſeits wieder ſo ganz willkürlich und unbarm-

herziglich daran kürzt und streicht, ist mit landläufiger Vernunft nicht einzusehen. — Das Gleiche gilt von dem Aufsatz über J. C. Keßler (S. 48 u. fg.). Hier lüftet indes die Herausgeberin den über die Logik ihres Auswahlsystems geheimnisvoll gebreiteten Schleier, indem sie uns in einer Anmerkung verrät, daß es sich hier um eine — „Stichprobe" handle. Ein solches Verfahren ist man wohl von — Zollbeamten gewöhnt; daß man aber auch bei ernsten historisch-litterarischen Arbeiten eine „Stichprobe" entscheiden lassen kann, ist mir völlig neu.

„Die Welt wird schöner mit jedem Tag;
Man weiß nicht, was noch werden mag."

Was wird uns erst die perfekte Frauen-Emancipation an Überraschungen noch bringen! — Auch an dem Artikel über Alexander Winterberger (S. 136 u. fg.) wird unser liebes „großes" Publikum vermutlich kaum ein Interesse haben. Wenn man ihn aber doch gebracht hat, so hätten gerade solche Stellen nicht herausgestrichen werden dürfen, wie sie die Herausgeberin hier wiederholt unterdrückt, NB.! ohne jedes Auslassungszeichen!! So z. B. eine Erörterung über jenen „Klassizitäts-Humbug", der keine besonderen „Anstrengungen an Technik, ja selbst an Geist" erfordere u. s. w. Ferner der köstliche Ausfall gegen den „abendländisch verphilisterten Derwisch", und weitere (kleinere und größere) Partieen. — Ich begreife alle diese weiblichen Inkonsequenzen nicht. Ein kurioses Beispiel hievon ist u. a. auch folgendes: Jenes geflügelte Witzwort Bülow's vom „Circus Hülsen", das seiner Zeit so viel Manegenstaub aufgewirbelt hat, ist nun doch schon längst in weitesten Kreisen, ja man kann sagen „allgemein" bekannt und auch gewissermaßen „liebgewonnen" worden. Kein Mensch stößt sich mehr daran. Warum hat nun hiegegen die Herausgeberin den hiezu korrespondierenden, auf den „Allerweltsmann" gemünzten „Clown" aus dem „Oppositions"-Artikel (S. 79 u. fg.) herausgestrichen?

Wer die feuilletoniſtiſchen Muſikrecenſionen in der Augsburger Allgem. Zeitung aus den fünfziger und ſechziger Jahren nachlieſt, wird Bülow nur beiſtimmen können. Herr Riehl hat aber ſeine damaligen Anſichten und Ausdrücke — ſeine Saltimortali — in keiner Weiſe zurückgenommen. Mit vollſtem Rechte alſo konnte hier Bülow von ſich ſagen: „Was ich geſchrieben habe, das habe ich geſchrieben.“ Übrigens dürfte doch auch aus Bülow's Privatleben bekannt ſein, daß er (vgl. S. 386) den Circus und die Clowns (wenn ſie gut waren!) leidenſchaftlich geliebt hat. Warum alſo glaubte die Herausgeberin gegen Riehl beſonders ſchonlich ſein zu müſſen? Sie hat ja doch auch den direkt wie eine perſönliche Invektive wirkenden Artikel über Henriette Sontag und Jenny Lind (S. 35 u. fg.) ruhig in die Auswahl aufgenommen! — Und weiter: wenn alle die vorgenannten, fürs „große“ Publikum vollkommen überflüſſigen Aufſätze Bülow's in die Auswahl recipiert wurden, warum hat dann die Herausgeberin andererſeits eine ganze Reihe wichtiger Arbeiten ohne weiteres ganz weggelaſſen?? So hätte z. B. die Recenſion über das Trio Op. 52 von Anton Rubinſtein jedenfalls viel eher die Aufnahme verdient, als der, im ganzen doch nur ſehr feuilletoniſtiſch gehaltene Artikel über den „Nero“ (S. 393 u. fg.) desſelben Komponiſten. Denn gerade in der fraglichen Recenſion iſt der Standpunkt Bülow's und der Neudeutſchen einem Rubinſtein gegenüber viel deutlicher und genauer präciſiert, als ſonſt irgendwo in Bülow's Schriften. Um aber den inneren Wert von Bülow's Propaganda und Polemik aus ſeiner erſten Lebenshälfte vollkommen objektiv verſtehen zu können, iſt es doch ganz unerläßlich, auch ſeine Motive kennen zu lernen; beſonders wenn er ſie ſelbſt ſo markant, wie hier, zum Ausdruck gebracht hat! Wenn auf ſolche Weiſe die Herausgeberin auf der einen Seite vorhandenes wich-

tiges Material aus Bülow's Schriften ausmerzt, während sie andererseits in ihren Einleitungen und Anmerkungen umständlich immer wieder auf Dinge hinweist, für welche authentische, gedruckte Motive nicht vorliegen, so kann das natürlich nur als eine sehr tendenziöse Geschichtsmacherei erscheinen. Ist ein solches Verfahren höchsteigene (vielleicht unbewußte) Erfindung der Herausgeberin? Oder hatte sie Hintermänner? Vielleicht auch Hinterfrauen? Hätten wir es hier am Ende gar mit einer sehr bewußten Obskuranten-Politik zu thun? Heraus dann mit der Farbe! Die musikalische Öffentlichkeit wird die fraglichen Legitimationspapiere prüfen wollen. — Also weiter vorerst! Auch der Artikel über Leopold Damrosch wäre, wie ich bereits bemerkt habe, wichtiger gewesen, als viele andere schriftstellerische Arbeiten Bülow's, die vor dem gestrengen Urteil der Herausgeberin unbillig mehr Gnade gefunden haben. — Warum wurde ferner der Artikel über Bargiel, Kalliwoda und Ehlert aus der „Neuen Zeitschrift für Musik" Bd. 51, Nr. 12 vom 16. September 1859, nicht aufgenommen? Der hier genannten Komponisten und ihrer Kompositionen wegen wäre es wohl nicht notwendig gewesen, aber wohl mit Rücksicht auf die gerade auch hier eingestreuten sehr wichtigen allgemeinen Bemerkungen. Zudem ist die daselbst stehende Kritik der litterarischen Arbeiten Ehlert's so zutreffend, daß selbst heute, nach nahezu 40 Jahren, in solcher Kürze nichts Besseres darüber gesagt werden kann. Wir finden u. a. hier auch den prägnanten Satz: „Das höchste Lob, das man einem Gegenwartsmusiker erteilen kann, ist, daß er sich als entwicklungsfähiger Musiker zeigt." Ein Aphorismus des gleichen Sinnes und von gleich kurzer und scharfer Formulierung findet sich in der ganzen Auswahl der Schriften Bülow's nicht wieder. — Im Gegensatz zu all dem, fürs „große" Publikum doch unnötigen,

von der Herausgeberin in ihrer „Auswahl" geborgenen Ballaſte wären auch noch eine Reihe anderer Artikel viel wichtiger geweſen. So z. B. „Ein Schwager" — oder die erſte Abfertigung gegen das „Litteratentum in der Muſik" — oder „audiatur et altera pars" uſw. Durch alle dieſe Aufſätze gewinnt eben das Bild des litterariſchen Bülow ein weſentlich anderes Geſicht. Insbeſondere der letztgenannte Dithyrambos: „audiatur et altera pars" dürfte denn doch ſehr dazu geeignet ſein, den „Zeugniſſen von Bülow's abgeklärten Kunſtanſchauungen aus ſeiner zweiten Lebenshälfte" einen ausgiebigen Dämpfer aufzuſetzen. Derartige Dokumente unterdrücken, daneben aber von angeblichen „Zeugniſſen" phantaſieren — das riecht ſehr nach Geſchichtsfälſchung. — Wohl das Empörendſte aber in Betreff der Willkür in der Auswahl iſt folgendes Stückchen: Die Herausgeberin, offenkundig von ihren „Raumrückſichten" — wenn nicht von ihren Hintermännern inſpiriert, hat es in ihrer hiſtoriſchen Objektivität übers Herz gebracht, auch die eingehende Analyſe der „heiligen Eliſabeth" von Liſzt, ſowie den „Dante"-Artikel Bülow's ohne weiteres ganz wegzulaſſen. Dagegen hat ſie es nun aber der Mühe wert erachtet, eine allergenaueſte, 22 volle Seiten (!) umfaſſende, mit zahlreichen Notenbeiſpielen belaſtete Beſprechung der Oper „Macbeth" von W. Taubert (S. 198 u. fg.) aufzunehmen!! Um einen eventuellen Beweis für Bülow's eminentes muſikaliſches Gedächtnis zu erbringen, war doch gewiß dieſer umſtändliche, durch die öde Wüſte eines intereſſeloſen Stoffes hindurchführende Umweg nicht notwendig. Auch dafür nicht, um etwa Bülow's unparteiliche, reife und abgeklärte Denkweiſe trotz ſeines Wagnerianertums zu demonſtrieren. Wem „Raumerſparnis" am Herzen lag, der konnte — da beides längſt anderweitig erwieſen iſt — ſicher kürzer zum Ziel gelangen. Entſchloß man ſich aber (aus

irgend welchen Gründen) zum Wiederabdruck der Taubert'schen Analyse, so hätte dieser Entschluß gerechtermaßen unbedingt auch die Wiedergabe der Liszt'schen Artikel zur Folge haben müssen. So aber, da W. Taubert heutzutage nicht einmal mehr einen antiquarischen Wert hat, ist gegen diese tendenziöse Bevorzugung seines „Macbeth" vor zwei monumentalen Hauptwerken eines Liszt in der eindringlichsten Weise Einspruch zu erheben. Dilettanten sind — wie sich auch hier wiederum an einem typischen Beispiel zeigt — eben in keiner Weise legitimiert, über musikästhetische und historische Fragen sich irgend eine Entscheidung anzumaßen. Nun ist aber diese Entscheidung gerade im vorliegenden Falle um so gravierender, als hiemit Bülow's eigenen kritischen Ansichten direkt ins Gesicht geschlagen wird. In jenem „Macbeth"-Artikel selber (S. 219) spricht Bülow ausdrücklich von einer „motivierten Kritik" im Gegensatz zu dem „unwissenden, anmaßenden Recensententum, welches sein parteiisch-blindes Gefallen oder Mißfallen ohne Gründe zu oktroyieren pflegt". Und S. 193 wirft Bülow in gleichem Sinne den „Grenzboten" vor, daß sie gegen Liszt losziehen, ohne ihm eine „kritische Würdigung" angedeihen zu lassen, d. h. ohne eine „kritische Analyse" zu geben. Ein solches Verfahren nennt Bülow mit Recht „ebenso naiv als arrogant". Zu allem Überfluß kündigt nun aber Bülow S. 303 noch ausdrücklich an, er werde „im Folgenden einige eklatante Beispiele" (!!) von der musikalisch-charakteristischen Gestaltungskraft Liszt's herausheben. Ohne dieses fachmännische Detail kann leicht der Eindruck hervorgerufen werden, als ob Bülow's Begeisterung mehr oder minder nur einem oberflächlichen, allgemeinen, vagen Enthusiasmus ohne solideren Hintergrund gleiche. Wer diesen Eindruck begünstigen möchte, würde sich aber einer direkten Fälschung schuldig machen. Die

„eklatanten Beispiele" durften also unter keinen Umständen wegbleiben. Im Gegenteil: mit Rücksicht auf alle diese, doch wohl genügend sprechenden Belege, wäre es die entschiedene Pflicht der Herausgeberin gewesen, gerade die beiden in Rede stehenden, genauen Detailbesprechungen der „heiligen Elisabeth" und der „Dante"-Symphonie vollständig und ungekürzt zum Abdruck zu bringen, um so mehr, als sonst in Bülow's Schriften eine andere eingehende Analyse von Liszt gar nicht enthalten ist!

XX.

Nicht genug, daß die Herausgeberin manch wichtiges Aktenstück Bülow's in ihre „Auswahl" von vornherein gar nicht aufgenommen, unwichtigere Arbeiten dagegen unverhältnismäßig bevorzugt hat — sie nahm sich auch die selbstbewußte Freiheit, bei denjenigen Artikeln, die sie gnädig der Aufnahme gewürdigt hat, ganz nach eigenem Ermessen beliebige Auslassungen vorzunehmen. Daß ihr eigenes Gewissen selbst nicht ganz unerschütterlich von der Rechtmäßigkeit dieses Gebahrens überzeugt war, geht schon daraus hervor, daß in der Einleitung alle möglichen Versuche gemacht werden, dasselbe zu rechtfertigen — wenn auch in der gewundensten Weise. Qui s'excuse, s'accuse. Die von der Herausgeberin in diesem Punkte entwickelten „Grundsätze" sind denn auch für einen solchen Fall, wie den vorliegenden, da es sich um eine erste Gesamtausgabe musik-historisch wichtiger Dokumente handelt, geradezu unerhört. Und wenn die Herausgeberin bezüglich der „Ausscheidung eines Teiles des Gesamtmaterials" sich gar noch auf „Bülow's eigenes Verfahren in verwandten Fällen" berufen möchte (Einleitung S. VIII), so muß das aufs höchste „befremd-

lich erscheinen", und zwar nicht bloß „auf den ersten Blick" und nicht bloß „vielleicht" — sondern um so gewisser, je näher man hinsieht. Die Herausgeberin ist hier vielmehr ohne allen Zweifel ganz und gar im Unrecht. Nämlich aus folgenden Gründen:

Bülow's „eigenes Verfahren" bezog sich lediglich auf die Herausgabe klassischer Klavierwerke zu pädagogischem Zweck. Und auch selbst hier bestand das Verfahren Bülow's lediglich darin, aus dem vorhandenen überreichen Material manches ganz auszuscheiden, das Übrige aber unverkürzt als Chrestomathie, und zwar, wie gesagt, ausschließlich für Unterrichtszwecke zu vereinigen. Seine Hauptaufgabe sah er dementsprechend in einer möglichst genauen und sorgfältigen Vortragsbezeichnung. Nie und nimmer kam es ihm dabei in den Sinn, aus den in seine Sammlungen einmal aufgenommenen Kompositionen — Korrekturen von Druckfehlern und sonstige rein redaktionelle Verbesserungen abgerechnet — einzelne Motive, ganze Takte oder Perioden und dgl. nach Belieben herauszustreichen. Hier aber, bei Bülow's Schriften handelt es sich nicht um ein Werk für den musikalischen Unterricht, sondern um kritische, polemische, ästhetisch-theoretische, insbesondere aber musik-chronistisch bedeutungsvolle Dokumente, für welche eine musikalische Schule in keiner Weise in Frage kommt. Von „verwandten Fällen" kann also logischerweise hier nicht die Rede sein. Aber selbst wenn sich zwischen Bülow's Ausgaben klassischer Klavierwerke und der Neuausgabe seiner eigenen Schriften unter irgendwelchem „Vorwande" eine „Verwandtschaft" konstruieren ließe, so läge die Sache doch immer noch total verschieden. Denn unsere klassischen Klavierwerke sind längst nicht nur im Original, und nicht nur in einer einzigen, sondern meistenteils in sehr vielen, vollständigen Ausgaben allseitig in der ganzen Welt verbreitet, und so in Wirklichkeit

für jedermann leicht zugänglich. Auch ist man bei dieser Sachlage stets im stande, alle späteren, etwa verkürzten Ausgaben nach den Originalen selbst vergleichen, und den größeren oder geringeren authentischen Wert selbst beurteilen zu können. Kein einziges dieser Merkmale trifft aber auf Bülow's Schriften zu!! Der vernünftige Sinn einer Neuausgabe von Bülow's Schriften nach des Verfassers Tode konnte folglich nur der sein, zum erstenmal in einer einheitlichen Ausgabe das gesamte Material authentisch zu vereinigen. Mancher Artikel Bülow's ist vielleicht schon gegenwärtig nur mehr in einem einzigen Exemplar vorhanden. Ja von den Aufsätzen, welche Bülow im Jahre 1864 für die Berliner Wochenschrift „Die Fackel" geschrieben hat, ist bis zur Stunde „ungeachtet aller Bemühungen" — wie die Herausgeberin selbst zugeben muß (S. 110) — nicht einmal ein einziges Originalexemplar aufgefunden worden. Aber auch selbst die zahlreicheren Doubletten von Bülow's schriftstellerischen Arbeiten sind in der ganzen Welt so sehr verstreut, und nirgends einheitlich-geordnet beisammen, daß man vernünftigerweise einem „musikalischen Forscher" doch wohl nicht weismachen kann, das gesamte Material sei überall zur Stelle. Es ist ja, wie schon erwähnt, nicht einmal auf unseren größeren öffentlichen Bibliotheken durchweg vorhanden. Im Grunde genommen mutet demnach die Herausgeberin mit derlei Trost einem Bülow-Interessenten zu, er möge sich geduldig derselben weitläufigen Sammel-Mühe unterziehen, die sie selbst für die „Auswahl" der Schriften zu bestehen gehabt hat. Sie weiß wohl am besten, was das bedeutet. Was soll nun also die langjährig-beschwerliche Privatarbeit der Herausgeberin für die musikalische Öffentlichkeit überhaupt für einen Wert und Nutzen haben? Es handelt sich hier (wohlverstanden!) nicht bloß um ein „philologisch-antiquarisches Interesse der Musikgelehrten par excel-

lence", sondern, wie ich schon betont habe, um die vielseitigsten Interessen der ausübenden Künstler, der Musikpädagogen, der Historiker und auch selbst weiterer Kreise des Publikums. In keinem Falle aber durften Bülow's Schriften wie bloße Belletristik behandelt werden. Vor allem wäre daher Sorge zu tragen gewesen, daß das in seinem spärlichen Bestand an sich schon stark gefährdete Material der Bülow-Schriften nicht über kurz oder lang gänzlich verloren gehe, sondern einheitlich-geordnet und vollständig-gesammelt der weitesten Öffentlichkeit übergeben werde, so daß für spätere Zeiten eine Gefahr des Verlustes nicht mehr zu befürchten wäre. Erst dann, wenn einmal das Material vollständig und authentisch veröffentlicht war, erst dann durfte man daran denken, eine Ausgabe in usum Delphini zu veranstalten. Daß man aber vor einer solchen großen Gesamtausgabe schließlich etwa im Hinblick „auf unsere gegenwärtigen Verhältnisse mit ihren fast erdrückenden Anforderungen an jeden Einzelnen in Hinsicht auf die Aufnahme neuen Bildungsstoffes" (Einleitung S. VIII) zurückschrecken konnte — das ist unmöglich ernst zu nehmen. Jedermann weiß, welch unermeßlicher Schund heutzutage stündlich produziert, und eilfertig dem Druck — womöglich auch als „neuer Bildungsstoff" übergeben wird. Und solange es für derlei Makulatur — ich rede noch nicht einmal von der Legion unserer Tageszeitungen! — in deutschen Landen immer noch eine tausendköpfige Öffentlichkeit gibt, solange wird es wohl auch erlaubt sein, wirklich ernste Bücher dieser Öffentlichkeit anzuvertrauen. Oder soll gerade das litterarisch Gediegene und Wertvolle das Feld räumen, und nur der Blödsinn triumphieren? Die Herausgeberin hätte demnach gut gethan, ihre Apostrophe an die Presse und an die litterarischen Geschwindschreiber, die Roman-Großhändler und Dutzendfabrikanten zu richten, nicht aber mit einem solchen Verdikt den be-

deutungsvollen Schriften eines großen Mannes die volle, ungeschmälerte Lebensberechtigung abzusprechen.

Alle diese Rechtfertigungsversuche der Herausgeberin bezüglich der Ausscheidung des Materiales können also vor einer ernsten Kritik in keiner Weise standhalten. Aber selbst angenommen, die Herausgeberin wäre mit dem System der Auslassungen an sich im Recht gewesen, so hätte sie diese Auslassungen vernünftigerweise doch nur nach den allgemein-üblichen historischen und litterarischen Gepflogenheiten vornehmen dürfen. Vor allem hätte demgemäß — da ja, wie gesagt, eine authentische Gesamtausgabe der Schriften Bülow's bis jetzt nicht vorliegt — jede Auslassung im Druck deutlich als solche vermerkt werden müssen! Daß die entsprechenden Auslassungszeichen für manches gedankenlos-oberflächliche Auge vielleicht ein „ablenkendes Element" darstellen, kann hier nicht in Betracht kommen. Für gedankenlose Augen hat Bülow nicht geschrieben. Das Auge des denkenden Lesers aber wird jedenfalls durch Auslassungszeichen weniger gestört, als durch ihre Nichtexistenz seine, nach dem getrübten inneren Zusammenhang vergeblich suchende Vernunft. Unendlich bedenklicher also ist der Umstand, daß ohne diese Zeichen der Text dem Sinne nach sehr oft unterbrochen, verwirrt, unvermittelt erscheint. Nach dem von der Herausgeberin beliebten Verfahren ist aber an solchen dunklen Stellen der ernste Leser absolut nicht in der Lage, ermessen zu können, ob er hier etwa eine Auslassung der Herausgeberin, oder eine Schwierigkeit, d. h. Undeutlichkeit und Nachlässigkeit des Autors selbst zu vermuten habe. Er ist also — wenn er dem Autor nicht Unrecht anthun will! — durch dieses Verfahren direkt gezwungen, jeden Artikel, für den er sich speziell interessiert, mit dem Original durch und durch ganz zu vergleichen. Auf andere Weise ist es ihm unmöglich, hinter alle Auslassungen zu kommen. Das darf aber

doch wohl als „horrend" bezeichnet werden, um so mehr als wohl den allerwenigsten Lesern die Originale zugänglich sind! Und was hat dann das Buch überhaupt für einen Wert, wenn man daneben doch jeden Artikel von A bis Z im Original nachlesen muß? Soll diese vergleichende Lektüre etwa ein besonderes Vergnügen sein? Oder soll durch die Zumutung einer solchen unerquicklichen Arbeit der Leser abgehalten werden, das Original Bülow's weiter kennen lernen zu wollen?? Was späterhin ernste Forscher unter solchen Zumutungen einmal zu leiden haben werden, geht aus einem analogen Falle hervor; nämlich aus den lebhaften Klagen des Wagner-Forschers E. Kastner, der in seinem neuesten Buche („Briefe von Richard Wagner an seine Zeitgenossen 1830—1883") berichtet, in wie „unbeschreiblicher Weise" er durch die „Zusammenziehungen z. B. im Briefwechsel zwischen Liszt und Wagner" zu leiden hatte.

Das Allertraurigste nun aber an den, vom historisch-litterarischen Standpunkt durch nichts zu rechtfertigenden Auslassungen und Zusammenziehungen in Bülow's „ausgewählten Schriften" ist die Thatsache, daß die Herausgeberin nicht nur an sehr vielen nebensächlicheren Stellen (wie z. B. bei den verschiedenen Artikeln über „Kammer- und Hausmusik") die entsprechenden Auslassungszeichen unterlassen hat, sondern auch in ungezählter Menge (!) bei wichtigeren Fragen; so z. B. im „Cellini"-Artikel u. s. w. Ja sogar bei äußerst wichtigen Punkten. Das ist aber geradezu ein Hohn auf die journalistische Treue! Ich kann hier natürlich aus der erdrückenden Fülle des Materiales nur einige Beispiele herausgreifen — „zur Stichprobe" — wie die Herausgeberin sagt. Ganz ohne Auslassung ist kaum ein einziger Artikel in der ganzen Sammlung. Auf einige gravierende Fälle in diesem Betreff habe ich schon früher hingewiesen; so z. B. im Falle Moniuszko (S. 234 u. fg.). Daß jener, von mir aus dem „Moniuszko"-

Artikel oben im X. Abschnitt den beiden Münchner Dioskuren gegenüber citierte Ausspruch von größter Wichtigkeit ist, geht doch wohl schon daraus hervor, daß der Wortlaut jenes, von einem echten alten Wagnerianer stammenden Satzes heutzutage gerade einer gewissen Sorte von Neu-Wagnerianern ins Gesicht zu schleudern ist! Speziell dieser wichtige Satz nun wurde von der Herausgeberin ohne jedes Auslassungszeichen unterdrückt! Dann hätte aber mindestens ebensogut auch der ganze übrige Artikel wegbleiben können. — Ebenso ist es mit dem Aufsatz über C. G. Ritter (S. 226 u. fg.). Daß dieser „Schüler Robert Schumann's" der intimste Jugendfreund (!) Bülow's gewesen ist, und schon aus diesem Grunde wohl eine besondere Rücksichtnahme verdient hätte — wenigstens in dem Sinne, daß man ihn vor dem Vandalismus der coupierenden Schere hätte bewahren sollen — das nur nebenbei. Aber auch in diesem Artikel sind gerade sehr wichtige Partieen (teils mit Angabe von Auslassungszeichen, teilweise aber auch ganz ohne jeden Vermerk!) unterdrückt worden. Vor allem durfte hier — eben weil Ritter der beste Freund Bülow's gewesen ist! — all das nicht fehlen, was Bülow an den Ritter'schen Kompositionen auszusetzen und zu beanstanden fand. Denn gerade hiedurch hat Bülow in bewunderungswürdigster Weise seine abgeklärte Objektivität und Unparteilichkeit bewiesen. Ferner durften unter keinen Umständen die überaus charakteristischen Ausführungen über die „musikalischen Handwerkerarbeiten" wegbleiben, bezüglich deren davon die Rede ist, daß „keinerlei besonderes Verdienst darin hervorzuheben" sei, wenn einer „in einer gebildeten Sprache, die für ihn dichtet und denkt, Konversation führen kann". Gleichfalls von besonderer Wichtigkeit (und trotzdem gestrichen!) sind in diesem Aufsatz verschiedene Hinweise Bülow's auf Beethoven, und weiterhin eine glänzende

Rechtfertigung des neudeutschen Standpunktes, wobei Bülow u. a. den Verleumdungen seiner Widersacher gegenüber eindringlich betont: „Nichts ist verkehrter, als der Vorwurf, mit welchem unsere Gegner um sich zu werfen pflegen, als ob wir statt der alten eine neue Zwangsjacke konstruieren, und also z. B. für die Gegenwart die Sonate in Einem Satz ausschließlich gelten lassen wollten". Dieser Standpunkt ist heutigen Tages nicht wie damals nur nach einer Seite, sondern leider nach zwei Richtungen hin zu proklamieren; nicht bloß den reaktionären Zöpfen gegenüber, sondern ebenso bestimmt auch gegen die übertriebenen Extravaganzen Jener, welche glauben, auf dem bewegten Meer der Tonkunst ohne jeden Kompaß planlos in Nacht und Nebel herumkreuzen zu können. — Noch schlimmer verfuhr die Herausgeberin mit einem Aufsatz aus Bülow's spätester Zeit, nämlich aus dem Jahre 1890: „Armes Publikum!" möchte man mit Bülow ausrufen, wenn man sieht, daß in der Neuausgabe seiner Schriften (S. 444 u. fg.) dieser Titel in die trockene, stillose Aufschrift „Publikum und Kritik" umgetauft worden ist, als ob es sich bei dieser Arbeit Bülow's um das lederne Elaborat eines Kathederhelden handelte! Die gravierenden Beweisstücke, durch welche Bülow s. Zt. zu jenem Ausruf und überhaupt zum ganzen Artikel veranlaßt worden war, sind in den „ausgewählten Schriften" einfach gänzlich ausgemerzt! Man muß aber jene zwei, von Bülow citierten Berliner Konzert-Recensionen (von denen die eine in allen Punkten das diametrale Gegenteil der andern darstellt!) unter allen Umständen vor Augen haben, um den „klassischen" Stoßseufzer: „Armes Publikum!", sowie auch alles Folgende im richtigen Lichte zu verstehen. So, ohne Wiedergabe der von Bülow festgenagelten Widersprüche jener „Arcades ambo", und gar erst durch die Ausdehnung eines Berliner Spezialfalles auf allgemeine

kritische Zustände — wie das die Herausgeberin durch ihre Auslassungen als dem Sinne Bülow's entsprechend erscheinen läßt — wird ja die ganze Beweisführung Bülow's auf einen total andern Standpunkt gerückt. Das ist eine direkte Fälschung! — Ähnliche Verstöße finden wir in jenem Artikel über „Macbeth" (S. 198 u. fg.), welcher der Herausgeberin offenbar sehr am Herzen lag, da sie für ihn volle 22 Seiten in ihrem, sonst auf „Raumersparnis" verschnittenen Buche reserviert hat. Da zudem die wichtigen Auslassungen nur ganz wenige Zeilen betreffen, so sind „Raumrücksichten" hier also gewiß nicht maßgebend gewesen. Gerade die Auslassung dieser wenigen Zeilen ist also äußerst charakteristisch. So ist z. B. S. 214 eine sehr feine Bemerkung Bülow's über das a parte Macbeth's durch eine, scheinbar ganz harmlose Auslassung vollkommen entstellt worden. Man könnte nach der jetzigen Fassung meinen, Bülow habe hier Herrn Taubert „uneingeschränkt" zugestimmt, denn es steht da nur: „Diese Verknüpfung ist dramatisch sehr zu rechtfertigen". Es heißt aber im Original unmittelbar daran anschließend weiter: „Dagegen kann ich die musikalische Behandlung nicht genügend finden". Hierauf weist Bülow fachmännisch-schlagend nach, daß der Komponist jene „dramatisch" gerechtfertigte Verknüpfung „musikalisch" nicht, bezw. nur ganz ungeschickt durchgeführt habe. „Da somit der Kontrast fehlt, geht die Wirkung verloren". Bülow hat also ungefähr das direkte Gegenteil von dem geschrieben, was die Herausgeberin uns hier (ohne das geringste Auslassungszeichen!) vorsetzt. Ebenso ist S. 216 nach der, von der Herausgeberin beliebten Fassung des Artikels anzunehmen, daß Bülow's Urteil, das Finale des dritten Aktes sei „höchst effektvoll gearbeitet", ganz ernst und allgemein ohne jede Einschränkung gemeint sei. Im Original spricht aber Bülow gleichzeitig von der „sinnlosen dramatischen

faktur", und mit unverkennbarer Ironie auch von der „Verdi'schen Behandlung des Tenorpartes" u. s. w. Ein weiteres „Mißverständnis" wird durch die Herausgeberin dadurch hervorgerufen, daß sie kurz darauf wiederum — man möchte fast sagen: ganz systematisch! — nur die eine lobende Hälfte von Bülow's Worten stehen läßt, während sie den Tadel vollkommen unterdrückt. So schreibt Bülow im Original: „Vom vierten Akte habe ich schon lobend gesprochen, wiewohl ich ihn vom dramatischen Standpunkt aus nur verwerfen kann". Daraus macht die Herausgeberin ganz einfach: „Vom vierten Akte habe ich schon lobend gesprochen". Punktum! Der arglose Leser soll also in den Glauben versetzt werden, Bülow habe je in seinem Leben einmal ein so plattes Zeug, wie die Taubert'sche Oper irgendwie uneingeschränkt gelobt! Das hat er aber eben nie gethan. Denn er war (selbst in seinen jüngsten Jahren!) viel zu reif und zu abgeklärt, um solche geschmacklose Ansichten je gehabt zu haben. Das Verfahren der Herausgeberin ist demnach — ohne Umschweife gesagt — als Fälschung zu charakterisieren! In gleichem Sinne hat die Herausgeberin S. 217, unmittelbar nach dem Notenbeispiel — ebenfalls ohne jedes Auslassungszeichen! — einen ganzen Satz gestrichen, der mit seinem motivierten Tadel Bülow's Urteil über „Macbeth" wiederum in einem ganz anderen Licht erscheinen läßt. Hier liegt also Fälschung über Fälschung vor!! Wenn ich auch gern annehmen will, daß die Herausgeberin hiebei von der besten Absicht geleitet war, nämlich von dem wohlgemeinten Bestreben, Bülow's Andenken irgendwie zu nützen, so ist trotzdem objektiv der Thatbestand der Fälschung zu konstatieren, wenn auch subjektiv „mildernde Umstände" für ein solches Verfahren gelten mögen. Übrigens kann Bülow's Andenken mit solch kleinlichen Mitteln sicher nicht gefördert werden. Bülow war nun einmal von

Grund aus eine Kampfnatur, das weiß auch längst die ganze Welt.

„Von der Parteien Gunst und Haß verwirrt,
Schwankt sein Charakterbild in der Geschichte."

Durch litterarische Fälschungen aber wird ein Charakterbild nie und nimmermehr gerettet. Einzig die unaufhaltsam vorwärtsdringende Zeit wird das Andenken Bülow's in aller Herzen abklären; bei seinen Freunden nicht minder, wie bei seinen Feinden.

Das Einzige, was die Herausgeberin — natürlich ganz wider ihren Willen — mit ihren unbedachten Fälschungen erreicht haben wird, ist ein sehr berechtigtes Mißtrauen des besonnenen Lesers gegen alle ihre Publikationen. So wirft nunmehr die Herausgabe der „ausgewählten Schriften" nachträglich ein ganz bedenkliches Licht auch auf die Herausgabe der vorausgegangenen zwei Bände von Briefen. Man kann es dem Leser, der hier noch weniger in der Lage ist, die Originale zu kontrolieren, nicht verargen, wenn er annimmt, daß auch da bereits Streichungen und sonstige redaktionelle Änderungen in einem Maße vorgenommen worden sind, wie es mit der historischen Treue und Genauigkeit keinesfalls zu vereinbaren ist. Die öffentliche Kritik wird daher gut thun, auch den noch kommenden Brief-Publikationen gegenüber die größte Vorsicht walten zu lassen! „Und das hat mit ihrem Singen die Lorelei gethan". Die Herausgeberin selbst hat sich auf diese Weise jede weitere Arbeit unendlich erschwert. Denn billigerweise konnte jeder Leser von der — sei es vollständigen oder verkürzten — Neuausgabe von Bülow's Schriften erwarten, daß man sich auf das Buch, auf die Objektivität und Gewissenhaftigkeit der Herausgabe absolut verlassen könne. Dieses Vertrauen aber wurde durch Bülow's „ausgewählte Schriften" nicht gerechtfertigt. Freilich hat sich eben auch die Heraus-

geberin eine Aufgabe zugemutet, der sie nicht entfernt gewachsen sein konnte, da sie vor allem nicht mit den nötigen Fachkenntnissen ausgerüstet war. Das „Auswählen" aus Bülow's Schriften ist ein sehr verantwortungsvolles Geschäft, und darum jedenfalls nicht eine Aufgabe für subjektive Weiblichkeit, sondern nur für objektive Männlichkeit; nicht ein Vorwurf für weibliche Handarbeit, sondern einzig für männliche Hirnarbeit. Denn vorerst leben wir noch nicht in jenem paradiesischen Glück, in dem diese beiden grundverschiedenen Begriffe so ohne weiteres mit einander verwechselt werden dürfen. —

An diesem verfehlten Unternehmen ist jetzt hinterdrein auch nichts mehr durch etwaige bloße Nachträge zu verbessern. Denn abgesehen davon, daß die Benützung des Buches dadurch erheblich erschwert würde, so ist sicher anzunehmen, daß das nun einmal aufgeregte Mißtrauen sich durch eine derartige halbe Verbesserung doch nicht beruhigen ließe. Die Neuausgabe der Bülow-Schriften hätte eben von vornherein nach ganz anderen Grundsätzen unternommen werden müssen. Handelt es sich doch hier um theoretische, ästhetische und polemische Arbeiten einer musikgeschichtlich hervorragenden Persönlichkeit. Zudem sind diese Schriften vielleicht das wichtigste chronistische Dokument jener in den fünfziger und sechziger Jahren unser ganzes musikalisches Leben von Grund aus aufwühlenden Kampfbewegung, die immer noch in unseren Tagen nachzittert, obwohl in diesem „Kampf der Geister gegen die Gespenster" längst der Geist gesiegt hat. Angesichts dieser eminenten Bedeutung von Bülow's Schriften wäre für ihre Neuausgabe meines Erachtens nur ein einziger Standpunkt der richtige gewesen, nämlich:

Es mußte eine authentische große Gesamtausgabe veranstaltet werden, welche mit historischer Objektivität und diplomatischer Genauigkeit das

ganze Material in sich zu fassen hatte. Hier durften im äußersten Fall nur nebensächliche Wiederholungen u. dgl. ausgelassen, und offenkundige Druckfehler oder sonstige stilistische Nachlässigkeiten verbessert werden. Außerdem war diese Ausgabe mit den nötigen sachlichen Anmerkungen zu versehen. Eine solche Prachtausgabe wäre Bülow's Andenken einzig würdig gewesen. Die Herausgeberin hätte sich dann mit Recht sagen können: exegi monumentum aere perennius! Jedenfalls war diese Denkmalsfrage ungleich wichtiger und dringender, als jene Geschäftigkeit, mit der man eilfertig darauf sann, wie Bülow's Leib in Erz oder Stein auszuhauen und irgendwo auf einem Markte den Blicken einer stumpfsinnig gaffenden Menge preiszugeben sei. Die lebensvolle Energie von Bülow's leiblichen Gesichtszügen ist ja nur ein schwacher Abdruck von jener geistigen, charaktervoll-originalen Potenz, wie sie aus seinen Schriften widerleuchtet. — Da nun aber voraussichtlich für eine solche Monumentalausgabe — abgesehen von allen unseren öffentlichen Bibliotheken, die man der Propaganda halber gratis damit versehen mußte — nur auf einen kleineren Kreis von Fach- oder Privat-Interessenten zu rechnen war, so brauchte man dieselbe eventuell nur in beschränkter Auflage, schließlich sogar — wenn der Kostenpunkt eine Rolle spielte — nur gegen Subskription zu veranstalten. — Daneben wäre dann für die weiteren Kreise des Publikums eine kleine Handausgabe zu besorgen gewesen, die nur die wichtigsten Artikel möglichst unverkürzt zu bringen hatte, außerdem aber aus allen übrigen Aufsätzen Bülow's auszugsweise-verkürzt, in Form von systematisch geordneten Aphorismen alle inhaltlich oder formell-stilistisch bedeutenden Partieen, also insbesondere alle „guten und glänzenden Einfälle". Ein solches Buch würde voraussichtlich keinen größeren Umfang, als etwa 200 Seiten bekommen, und das wäre für unser liebes „großes" Publikum gerade genug.

Die jetzige „Auswahl" genügt nach keiner Seite hin. Dem einen bringt sie viel zu viel, dem andern viel zu wenig. Sie ist ein Zwitterding, das keinem Menschen eine Freude machen kann. Vor allem aber ist sie absolut unzuverlässig. Und darum wäre es am besten, wenn man sie als gar nicht existierend betrachten, und daraufhin nach den von mir eben entwickelten Grundsätzen eine doppelte Neuausgabe veranstalten würde.

Trotz all meiner Opposition gegen das in Bülow's Schriften bezüglich der Auswahl bethätigte Verfahren bin ich dennoch, wie schon erwähnt, fest überzeugt, daß die Herausgeberin selbst bona fide gehandelt und redlich geglaubt hat, damit dem Andenken Bülow's in keiner Weise schädlich, sondern nur nützlich zu sein. Mangelnde Erfahrung und vielleicht auch böse Einflüsterungen unberufener Hintermänner haben das Unheil angerichtet. Dieser meiner Überzeugung möchte ich zum Schlusse gerade dadurch Ausdruck geben, daß ich die zuversichtliche Erwartung ausspreche, die Herausgeberin selbst werde — sei es mit oder ohne Beihilfe ihres Verlegers — in kürzester Frist, d. h. bevor irgend ein Dritter diese Arbeit usurpiere, jene monumentale Neuausgabe veranlassen.

Dann, wenn erst das ganze Material der Bülow-Schriften der Öffentlichkeit übergeben ist, wird sicher jedes besonnene Urteil — trotz manchen Widerspruches im einzelnen — dem Andenken Bülow's im ganzen die gerechte Anerkennung nicht versagen. Auf die Anerkennung der großen Menge kommt es ja doch wahrhaftig nicht an.

„Denn wer den Besten seiner Zeit genug gethan,
Der hat gelebt für alle Zeiten."

C. G. Röder, Leipzig.

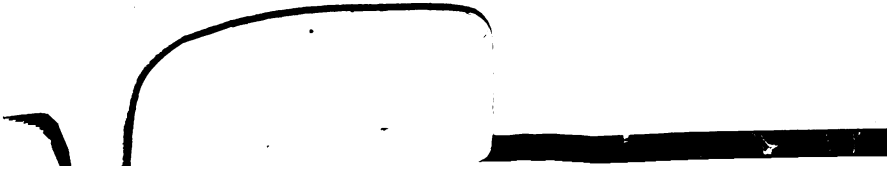
Druck von C. G. Röder, Leipzig.

ML3849.R6

C037452395

U.C. BERKELEY LIBRARIES

C037452395

DATE DUE

Music Library
University of California at
Berkeley